

**Estado del arte: procesos psicológicos que trabaja el actor en el proceso de creación
dramática y teatral.**



Nidia Andrea Montoya Sánchez

Trabajo de grado para obtener el título de:

Psicóloga

Asesora:

Maricelly Gómez Vargas

Psicóloga

Magíster en Psicología

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Psicología
Medellín
2019

Dedicatoria.

A mi familia y en especial a mi querida madre, Alba Sánchez y a mi abuela, Claudina Sánchez quienes infundieron en mí el deseo de saber, a mi compañero y esposo, Wilson Abad Zapata Gómez con quien comparto la pasión por el teatro. A aquellas personas que me encontré en el camino, en esta odisea de regreso a casa, pues fue el teatro el que me trajo a la psicología y ahora la psicología me muestra el camino para retornar nuevamente hacia el teatro desde otra perspectiva renovada y que ha cobrado un mayor sentido para mi vida, desde donde siento que puedo aportar a otros. A mis estimados amigos y compañeros de la universidad, con quienes compartí conversaciones, conocimientos y gratos momentos de la vida académica en esa travesía hacia la formación profesional: Waldir Álzate, Carmen Castrillón, Sebastián Bedoya, Adriana Restrepo, Gleidy Úsuga y Arcened Monsalve, entre otros.

Agradecimientos.

A la universidad que me abrió las puertas del conocimiento y del saber. Igualmente agradezco a aquellas personas que me motivaron este intento de vislumbrar una relación entre psicología y teatro. A las profesoras Gloria P. Peláez Jaramillo, María Helena Ramírez Pérez, al profesor Freddy Guarín y a Robinson Bustamante, asimismo a mi asesora Maricelly Gómez y al grupo de Investigación Psyconex por acogerme.

“El ejercicio del arte constituye una actividad psicológica.” Jung

“El teatro es un instrumento antiguo y básico que nos ayuda con un solo drama, el drama de nuestra existencia. Y nos ayuda a encontrar tal camino, hacia la fuente de lo que somos.”
Jerzy Grotowski

“Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo”.
Constantin Stanislavski

Tabla de Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. MEMORIA METODOLÓGICA DEL PROCESO.	8
2.1. Antecedentes, planteamiento del problema, justificación y objetivos.	8
<i>Objetivo General.</i>	<i>24</i>
<i>Objetivos Específicos.</i>	<i>24</i>
2.2. Diseño y estrategia metodológica	25
<i>Metodología.</i>	<i>25</i>
<i>Diseño Metodológico.</i>	<i>25</i>
<i>Estrategia Metodológica.</i>	<i>26</i>
<i>Unidad de Análisis.</i>	<i>26</i>
<i>Categorías de Análisis.</i>	<i>26</i>
<i>Técnicas de recolección de la información.</i>	<i>26</i>
<i>Población.</i>	<i>27</i>
<i>Muestra poblacional.</i>	<i>27</i>
3. DESCRIPCIÓN PROCESOS DE CREACIÓN.....	28
3.1 Fases del proceso de creación.	34
3.2 El proceso de la creación teatral.	38
3.3 La acción en el proceso de creación teatral.	47
4. PROCESOS PSICOLÓGICOS BÁSICOS EN EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL Y DRAMÁTICA.....	49
4.1 La sensorpercepción.	50
4.1.2. Momento de sensibilización de la sensorpercepción en el actor.	53
4.1.3. Sensibilidad propioceptiva y exteroceptiva.	57
4.2. Concentración de la atención durante la actuación.	65
4.2.1. Técnicas implementadas para trabajar la atención en el actor	69
4.2.2. Atención y concentración del actor durante la presentación teatral.	77
4.3 Memoria sensorial y emocional	84
5. PROCESOS PSICOLÓGICOS SUPERIORES EN EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL Y DRAMÁTICA.	92
5. 1. El aprendizaje en el actor	95

<i>5.1.2. La acción en el aprendizaje del actor</i>	102
<i>5.2. El pensamiento en la dramatización teatral</i>	115
<i>5.3. El lenguaje teatral, del texto a la expresión verbal y no verbal</i>	133
<i>5.3.1. El subtexto - lo que no se dice - del texto teatral a la acción</i>	138
<i>5.3.2. La voz en el actor</i>	146
<i>5.4 Conciencia y desautomatización durante el proceso creador del actor</i>	151
<i>5.5 La inteligencia interpersonal e intrapersonal en el actor</i>	160
6. CONCLUSIONES	167
7. BIBLIOGRAFÍA	176

RESUMEN.

En general se presentan algunos elementos sobre el teatro cuya finalidad catártica es comprendida desde sus inicios a través de la experiencia que brinda al público en tanto se va produciendo una relación empática y de identificación entre el espectador-actor-personaje. Luego aparecen algunos aspectos sobre la actuación como fenómeno, direccionado el tema hacia el proceso de creación inherente al arte del actor, cuyo procedimiento ha sido tema de interés de autores de diversas disciplinas, permitiendo dilucidar algunos de los procesos psicológicos implicados, siendo estos de importancia para la psicología, la pedagogía teatral y recientemente para la neurociencia. Por tanto, se realiza una breve descripción sobre la creatividad y los procesos psicológicos básicos y superiores expresados durante la preparación del actor para crear el personaje y lograr su dramatización. Por ende, se encontró que dicho proceso necesariamente se inicia con la sensibilización haciendo énfasis en los procesos cognitivos básicos para ir ampliando su disposición perceptual y atencional, momento de exploración que le permite descubrir otras formas de percibir sobre sí mismo y el mundo externo, reconociendo estos procesos cognitivos desde la expresión corporal y ejercitando las habilidades que le permitirán llegar a una segunda naturaleza, provocando una predisposición física y mental para lograr la expresión espontánea y artística, asimismo están implicados los procesos psicológicos superiores que pueden ser ejercitados durante la improvisación, la cual a su vez suscita a la acción y por ende a la creación teatral.

Palabras clave: Teatro, dramatización, Actuación - Aspectos psicológicos, Aspectos psicológicos del actor, identificación (psicología); procesos cognitivos, procesos básicos:

sensación, percepción, atención y memoria; procesos superiores: pensamiento, lenguaje, inteligencia, aprendizaje, y conciencia; procesos de creación, creatividad.

ABSTRACT.

In general, some elements are presented about the theater whose cathartic purpose is understood from its beginnings through the experience it provides to the public as an empathic and identification relationship between the spectator-actor-character. Then there are some aspects of acting as a phenomenon, addressing the theme to the process of creation inherent to the actor's art, whose procedure has been the subject of interest of authors from various disciplines, allowing to elucidate some of the psychological processes involved, being of importance for psychology, theatrical pedagogy and recently for neuroscience. Therefore, a brief description is made about the creativity and the basic and superior psychological processes expressed during the preparation of the actor to create the character and achieve its dramatization. Therefore, it was found that this process necessarily begins with awareness, emphasizing basic cognitive processes to expand its perceptual and attentional disposition, a moment of exploration that allows it to discover other ways of perceiving about itself and the external world, recognizing these cognitive processes from the corporal expression and exercising the skills that will allow him to reach a second nature, provoking a physical and mental predisposition to achieve the spontaneous and artistic expression, likewise are involved the superior psychological processes that can be exercised during the improvisation, the which in turn arouses action and therefore theatrical creation.

Key words: Theater, dramatization, Acting - Psychological aspects, Psychological aspects of the actor, identification (psychology); cognitive processes, basic processes: sensation, perception, attention and memory; higher processes: thought, language, intelligence, learning, and consciousness; creative processes, creativity.

1. INTRODUCCIÓN.

Primero se presentarán algunas consideraciones sobre el teatro y el drama, su finalidad, el rol que cumple el actor frente a la mirada del otro y su relación con el público y el trabajo del actor sobre sí mismo; continuando con el acercamiento a lo que es la actuación entendida también como fenómeno y como objeto de estudio de diferentes disciplinas y sobre los aspectos implicados que pueden resultar de interés para la psicología así como las múltiples posibilidades que ofrece el drama en el proceso de creación y preparación, como del teatro aplicado para potenciar habilidades. De esta manera, se irá presentando el planteamiento del problema, el cual conlleva a la formulación de la pregunta que direccionará el tema a profundizar, su justificación, los objetivos a alcanzar y la propuesta metodológica, para después pasar al desarrollo del tema resultante de dicho ejercicio de investigación.

2. MEMORIA METODOLÓGICA DEL PROCESO.

2.1. Antecedentes, planteamiento del problema, justificación y objetivos.

Teatro, drama, actuación y su finalidad en relación al personaje y el espectador.

Para iniciar, el teatro es un arte que incluye un lenguaje artístico diverso, según Mauro (2015) por tomar elementos de la danza (partituras de movimiento, ritmo), la plástica y la pintura (vestuarios, maquillaje, luces y escenografía); la música, efectos sonoros y visuales, entre otros, que también puede ser considerado unas de las artes más completas, todos estos elementos sirven para componer una obra artística siendo este el resultado de un proceso creativo. Mientras que el actor es el que cumple una función de intérprete, el que hace tangible el personaje de una obra escrita por un tercero, aunque también existe la dramaturgia del actor. Por ende según Mauro

(2010), una obra de teatro se concibe como un proyecto, una idea previa a la función teatral, y es el actor en compañía del director y de otras personas dentro y fuera de la escena quienes le dan forma material a dicha construcción que se recrea frente a un público, al ser un arte representativo y transitorio también es considerado un arte efímero y que se reinventa en cada presentación. Asimismo, el teatro un espacio o planta física, que como expone Berenguer (1992), posibilita un encuentro entre el actor y el espectador, siendo este último la representación desplegada en un escenario en donde se recrean espacios imaginarios, llevando a cabo una sucesión de acciones, acontecimientos o circunstancias de carácter temporal y transitorio dentro de espacio de ficción.

Por consiguiente es necesario aportar algunos elementos sobre el teatro y el drama encontrados en Freud (1978), en su texto *Personajes psicopáticos en el teatro*, quién respectivamente expone lo que serían tres momentos históricos para el teatro y sus transiciones, al considerar en primer lugar que, en un principio la representación del teatro mostraba la lucha del hombre con los dioses, pasando después a representar la lucha del hombre con la instituciones políticas o religiosas, para finalmente llegar a la representación de la lucha del hombre consigo mismo y con sus conflictos psicológicos, exponiendo además que el drama debía tener como condiciones para la acción los elementos para poner en juego un conflicto debiendo implicar una situación adversa y el esfuerzo de la voluntad para superarla. Asimismo, hizo algunos apuntes sobre el drama, considerado también uno de los géneros del teatro, retomando los primeros planteamientos sobre este postulados por Aristóteles, quien había considerado que la finalidad del drama en el teatro, era la de purgar los afectos al producir una descarga (emocional) de los espectadores. De tal manera en Roldán (2010) la tragedia se convertía en un generador de catarsis, al representar y denunciar cosas o acontecimientos que solo se decían pero través de la

máscara, produciendo una descarga emocional tanto en los actores como en los espectadores, al convertir la máscara en un elemento de proyección. Por ende para González y Nahoul (2008), en la máscara se esconde el origen y el significado del personaje, al ocultar la verdadera personalidad del actor.

Consecuentemente, como afirma Roldán (2010), para Freud el teatro al exponer de manera creíble los deseos secretos de las personas y al provocar la identificación del espectador con el personaje, se constituye como una fuente de placer y de goce para el público e incluso para actor ya que por medio del personaje puede inventar una manera aceptable de realizar sus fantasías reprimidas sin autocensurarse, completando ciertos rasgos de sí mismo, siendo aceptado por el otro en un mutuo acuerdo en ese escenario recreado de manera ficticia como un espacio para jugar a ser el héroe o el antihéroe en el teatro trágico. De esta manera, autores como Freud y Lacan tuvieron gran interés por los artistas y su arte, pues como cita Geirola (2009), para Lacan el teatro es otra manera de acceder a lo inconsciente.

En tanto para González y Nahoul (2008), la representación teatral cumple con la finalidad la de imitar las acciones de los hombres por mediación de los actores, en un espacio y un tiempo figurado, ante un público invitado a dar fe de las imágenes así construidas desde la acción. Es así como esta mimesis es una actividad del imaginario que se ejerce sobre lo real y no solamente busca generar placer sino también asegurar y consolidar un saber individual y social.

En otras palabras como afirma Berenguer (1992), el actor durante su presentación en escena, no deja de evidenciar su mundo interior, pues allí manifiesta sus sensaciones, percepciones, opiniones e ideas materializadas para transmitir y comunicar la manera de interpretar y

relacionarse con el entorno. Según Briceño y Franco (2005), para Brecht, desde una perspectiva contemporánea, el actor por medio de su personaje realiza una transmisión de las costumbres y de las maneras de relacionarse correspondientes a la época histórica que le tocó, siendo el teatro un espacio de creación y el escenario desde donde se pueden plantear otras formas de percibir ese contexto histórico, de esta manera para Brecht:

Necesitamos de un teatro que no solo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo (Brecht, 1981, citado por Briceño y Franco, 2005, p. 30).

Es pues el teatro, una de las manifestaciones artísticas, denominado como un arte representativo, que involucra directamente al actor, pues como dice Buenaventura (2009), este es quien *presta* su cuerpo y selecciona lo necesario de sí mismo para darle existencia a los personajes durante la dramatización, en un espacio y tiempo determinado. De esta manera, el teatro es definido por Meyerhold como el arte del hombre, citado por Falletti (2010), explicando que el teatro tiene como instrumento, como medio y como objeto el hombre mismo, pues es el actor el *instrumento de creación*, para lo cual requiere de un entrenamiento y de unas técnicas de actuación, con la intención de dar forma y hacer posible esa manifestación artística llamada teatro y presentarla ante el espectador ya no como el actor sino como un personaje, para lo cual requiere de un trabajo sobre sí mismo y sobre su cuerpo creando una “segunda naturaleza” según Stanislavski en Whitman, (2014). En este caso:

El actor trabaja exclusivamente sobre sí mismo con el intento constante de rehacerse o rediseñar sus acciones a partir de la interacción del cuerpo y la mente, ello produciría la actividad creativa. Por otro lado, el estado del actor (...) que trabaja sobre sí mismo es por medio de su ser, construyendo acciones significantes del ser humano (...) (Fons, 2015, p. 189).

Entonces el teatro implica a la actuación y esta se hace manifiesta en la acción, como tal según Mauro (2015), la actuación es un fenómeno artístico de gran riqueza, que se puede manifestar desde diferentes lenguajes de acuerdo al medio en el que se exprese, ya sea en el teatro, el cine o la televisión, siendo la actuación teatral la expresión en su origen. Por ende, este es un fenómeno que puede ser observable a través del trabajo del actor, por medio de sus acciones físicas cargadas de una intención. Asimismo considera que la actuación actoral se ha convertido en un objeto de estudio, también considerado un campo de investigación específico, sobre el cual pueden establecerse unos principios técnicos y metodológicos que impliquen un modelo de análisis teórico desde el cual se busque dilucidar unas categorías para llegar a su análisis, de igual forma para Roldán (2010), el teatro contiene fenómenos que pueden ser susceptibles de ser generalizados.

Al mismo tiempo, los teóricos del teatro se han ocupado en comprender el comportamiento del ser humano ampliando su visión con el estudio de otras disciplinas para poder elaborar unas técnicas de actuación que le permitan al actor enriquecer la creación teatral y hacer más verosímil su representación de los comportamientos y pasiones humanas. No yendo muy lejos, Geirola (2014), señala a Enrique Buenaventura, como un autor estudioso de otras teorías que le permitieran una mayor comprensión de la personalidad, la conducta y el comportamiento de los

individuos, para lograr una mejor enseñanza y transmisión en la preparación de los actores, creando diferentes métodos para aplicar a la actuación y a la formación de actores. Por otra parte, autores como Jaramillo, Osorio, Rizk y Gómez (2004), resaltan el legado de Buenaventura, por su inclinación en entender y develar las problemáticas del contexto político colombiano, apoyado en un corpus teórico a partir de otras disciplinas como la ciencia y la política; la antropología, con Claude Lévi-Strauss; el psicoanálisis con los postulados de Freud sobre el inconsciente; la lingüística y la semiología con las teorías sobre los signos de Ferdinand de Saussure, entre otros, cuyo sustento le permitieron establecer su método de *Creación Colectiva*.

En tanto Geirola (2014), desde una perspectiva psicoanalítica, manifiesta su interés en entender el fenómeno de la actuación durante el proceso de creación, buscando ir más allá de las técnicas de teatro, para comprender lo que subyace a estas frente a las teorías que le sirven de sustento; con la intención de observar y comprender los aspectos inconscientes del actor en el ensayo teatral, momento por el que este pasa a la hora de dar forma y poner a prueba la creación de un personaje. Por otro lado, señala como referente, la obra de Donald Freed como un antecedente importante, *Freud and Stanislavski. New Directions in the Performing Arts*, publicado en 1964, en la cual estableció una relación del psicoanálisis con el teatro, tomando conceptos del psicoanálisis, para aplicarlos en la comprensión de los fenómenos implicados en la actuación; conceptos como inhibición y resistencias, para nombrar los inconvenientes presentes en los momentos de la creación artística.

Ya desde una perspectiva psicológica, Torres (2004), aborda el término de identificación tomando algunos conceptos desde Freud y Lacan complementándolo e interpretando los procesos que se despliegan en el proceso de creación teatral desde algunos postulados posfreudianos.

Asimismo diferencia algunos aspectos de la actuación, como la imitación y la identificación; siendo la imitación una conducta aprendida, al intentar hacer algo que otro hizo, aunque para imitar algo debe haber un registro previo, es decir que en el sí mismo del actor debe haber algo del personaje previo a la creación e interpretación de este. Aunque la identificación no es vista como una categoría de conducta sino como un mecanismo inconsciente que genera modificaciones transitorias o permanentes en el sujeto, sobre la cual el actor debe hacer conciencia, siendo la identificación un proceso que se da de manera inconsciente en el niño y que le permite imitar modelos de los cuales ha registrado previamente sus acciones. Asimismo explica que el actor se debe volver a recuperar en parte o por lo menos hacer consciente este proceso de apropiarse de otras conductas, que en el adulto funciona como la empatía y por sugestión por lo cual el actor puede llegar a imitar, siendo esta conducta la manifestación lo observable de la identificación como fenómeno (Marín, 2012).

Por consiguiente en Marín (2012), se encontró un paralelo entre el concepto de identificación en el actor desde Constantin Stanislavski, quien se conoce como el primer autor que habla de los procesos psicológicos en el actor, señalando la identificación interpretada a partir del método de actuación propuesto por este, en comparación a los planteamientos de Bertolt Brecht, a quien se debe la técnica denominada como el distanciamiento, a través de esta propone que el actor debe diferenciarse del personaje, rompiendo la cuarta pared propuesta por Stanislavski, siendo estas, dos formas diferentes tanto de crear el personaje como de relacionarse con el público. Asimismo, en su tesis de grado, pone en evidencia las diferentes corrientes de pensamiento desde donde se trabajan las técnicas para la creación de personajes en el teatro. Al parecer unas más enfocadas en la conducta y otras más llevadas a la exploración del sí mismo del actor, buscando

constantemente diferenciarse del personaje. Su análisis lo realiza a la luz del psicoanálisis tomando como referentes a Freud y Lacan.

No obstante, otras disciplinas como la filosofía, también presentan investigaciones interesadas en aportar elementos tanto a la teoría como a la práctica teatral, Everett (2009), trabaja la emoción desde algunas interpretaciones filosóficas para aportar algunas reflexiones y pautas a las prácticas del actor cuya finalidad es lograr una emoción más orgánica que intuitiva. En tanto, Grajales (2012), tomando como referente a Foucault, y a los filósofos clásicos griegos, en *la hermenéutica del actor o la labor del actor sobre sí mismo*, concibe la preparación del actor y el proceso creador como un momento para ampliar el conocimiento sobre sí mismo, ya que para el actor pueda llegar a la escena a ejecutar su actuación, una de sus labores previas es la observación sin juzgamientos, tanto de sí mismo como del mundo, así como de otros hombres y mujeres, de animales, objetos y cosas, todo esto enmarcado dentro de una búsqueda más amplia, que le sirva como base, para generar la inquietud y la incesante búsqueda de sí mismo.

En efecto según Bauçà-Amengual (2015), el teatro le ha enseñado a otras disciplinas sobre la ciencia del hombre y a esto se suman los elementos que se pueden encontrar en la pedagogía teatral y el teatro aplicado, y que asimismo el teatro ha tomado elementos de otras disciplinas que le han permitido enriquecer su comprensión y proceso de enseñanza-aprendizaje. De tal manera, se pueden hallar planteamientos en la relación que se ha establecido entre el teatro con: el psicoanálisis, la psicología, la antropología, la filosofía entre otros, e incluso recientemente otras disciplinas como la neurociencias en (Fons, 2015), estableciéndose una relación entre teatro y neurociencia motriz, centrado en el estudio de la acción.

Por ende, existen unos principios pedagógicos, en los cuales profundiza Carvajal, (2015) constituidos sobre la dualidad cuerpo-mente, generando una “ficción de dualidad”, para una mejor comprensión de los mecanismos involucrados en la elaboración y aplicación de las estrategias pedagógicas para el proceso de enseñanza-aprendizaje del actor, existiendo tanto a nivel técnico como pragmático, pero centrándose en lo pragmático para abordar desde lo que han expuesto los diferentes teóricos del teatro, en base a esta ficción dual, para comprender la manera como se sistematiza desde lo teórico el procesos de creación del actor. Asimismo estas posturas teóricas varían de acuerdo al énfasis desde donde se busca generar la técnica que se le sugiere al actor, y que consisten unas en crear el personaje desde el exterior hacia el interior otras desde el interior hacia el exterior. Esta autora parte de las diferencias y similitudes para llegar a una generalización de las técnicas pedagógicas que utiliza el actor, con la intención de desarrollar unas técnicas y estrategias pedagógicas ubicando al actor en su contexto cultural, para que las técnicas se desarrollen de acuerdo a su cultura y a sus hábitos.

Por otro lado, De Marinis (2005), hace un recorrido sobre la transición del teatro mostrando su paso de la sinestesia a la cenestesia para lograr una mayor eficacia del actor, cambiando además la relación de este con el público. Considerando que inicialmente el objetivo del teatro era que el público se fusionase desde las sensaciones con el personaje, provocando la identificación, pasando después a marcarse y establecerse una diferenciación de este con el espectador convirtiéndolo en un testigo del espectáculo. Por otro lado, expone los diferentes planteamientos teóricos sobre la técnica del actor, partiendo de autores clásicos como Stanislavski, quien pasó de buscar la identificación del actor con el personaje a través de la técnica centrada en lo psicológico hasta desarrollar su “sistema” enfocándose en las acciones físicas; posteriormente Meyerhold

planteó la biomecánica en el trabajo de cuerpo del actor, creando el personaje a también a partir de las acciones físicas haciendo énfasis en la elaboración del exterior hacia el interior; no obstante, desde otra perspectiva más contemporánea sitúa a Grotowski, para quien el trabajo del actor consiste en buscar su propia transformación y así la del espectador, generando un teatro para incidir tanto en lo biológico como en lo espiritual; de manera integral, para Artaud necesariamente todo inicia y pasa a través del organismo, considerando al actor como un chamán conocedor de su cuerpo y de su mente (espíritu), nombrándolo como el “atleta del corazón y maestro de la acción física”, en consecuencia propuso el su método conocido como el “Teatro de la Crueldad”, para quien la eficacia del signo teatral está soportado en la capacidad cinestésica, no como algo técnico, sino en la capacidad de lograr una total precisión, y que consiste en dar forma al flujo de la vida desde los procesos orgánicos de manera auténtica.

Entre otras de las tesis encontradas como antecedentes de investigación, Román y Soto (2017), analizan en el fenómeno de la actuación y en la preparación del actor, conceptos como: empatía, teoría de la mente, señalando que inherente a estos procesos está implicada la emoción; igualmente exponen algunos planteamientos teóricos de las neurociencias sobre el funcionamiento de estos y otros procesos implicados en la actuación, como la función de las neuronas espejo. Además exponen que la empatía es una habilidad social que debe desarrollar el actor. También señalan otros antecedentes que han investigado y aplicado el teatro para desarrollar habilidades sociales y cognitivas. En esta investigación las autoras, también recogen algunas de las técnicas que usa el actor en la creación del personaje para trabajar y potenciar habilidades como la atención y la concentración. Por otro lado, se encontró un estudio de Marchezi y De Araujo (2011), quienes se aproximaron a los procesos de creación del personaje

en el teatro, desde la manera de operar del pensamiento creado en la modernidad, el cual se concibe dándole gran importancia a procesos como la atención y el aprendizaje, trasladando sus apreciaciones al contexto teatral.

Por otro lado, Arenas (2017), en su proyecto de grado, señala que recoge una serie de herramientas para la construcción del personaje en el teatro, haciendo énfasis en el alma como psique, para evidenciar la interacción de la mente y el cuerpo y la falsa dualidad que se ha establecido, en esta tesis plantea el problema por la dicotomía que se ha instaurado por los diferentes teóricos del teatro para justificar la implementación de técnicas unos desde lo corporal (físico) y otros desde lo psicológico, pero que desde ambas perspectivas la finalidad es la misma, la de llegar al público con una actuación más verídica.

Ahora bien, la psicología del arte como campo, estudia las manifestaciones y aspectos psicológicos tanto en el proceso de creación del artista como en la contemplación de su obra y del efecto de esta sobre los espectadores. De la misma manera, la psicología, ha direccionado su mirada sobre los elementos que ofrece la dramatización desde lo pedagógico, por su carácter aplicativo, cuyas técnicas utilizadas en el teatro para la formación de actores como son tomadas para la dramatización centrada en el proceso de creación como algo lúdico, pedagógico dentro del proceso enseñanza aprendizaje (Cañas, 2009), son consideradas herramientas facilitadoras y potentes, de apoyo para trabajar a nivel individual y grupal en procesos terapéuticos; potencializadoras de habilidades, o como método de investigación para evidenciar procesos psicológicos. Asimismo se encuentran investigaciones aplicadas en el campo de la psicología social, que utilizan estrategias artísticas, entre las cuales, por ejemplo en Medellín, la Corporación Proyectarte, considera que:

El arte incide positivamente en la potenciación de habilidades, en la resiliencia, en la autoestima, en la estimulación de conductas de protección, en la auto-observación, en la generación de soluciones frente a los problemas, la cohesión grupal, entre otros (Agudelo y Ossa, 2015, p. 1).

Consecuentemente también se encontraron investigadores interesados en la estrecha relación que se establece entre el público con el teatro y a su vez este último con la psicología, de acuerdo con Da Rocha y Kastrup (2008), para estas autoras se puede establecer una relación entre la psicología y el teatro con la comunidad. Ya que el teatro puede operar en la subjetividad y al igual que la psicología busca una manera de sensibilizar la forma de percibir la relación del cuerpo con la estética y con el mundo. De esta manera plantean el concepto de “compartir lo sensible”, a partir del encuentro entre la estética y la política, entre el teatro y la psicología, sus objetivos coinciden en la necesidad de crear nuevos mundos, de transformar, evidenciar problemas, proponer otras soluciones, desde el deseo de la colectividad. Por ende, esa relación estética y política en el teatro, se reúne desde la colectividad (espectadores y actores) en una participación pública. De tal manera el teatro busca hacer público lo que subyace a las formas indignas y solapadas de lo político, evidenciando la necesidad de transformar el medio ambiente, al igual para la psicología, ya que “lo sensible es la materia en la que opera la subjetividad, y la psicología también busca activar la receptividad del cuerpo, su relación estética con el mundo” (Da Rocha y Kastrup 2008, p.4).

No obstante, se puede ver un creciente interés de la psicología por algunas técnicas implementadas en el proceso de creación teatral y dramática, que permitan estimular la catarsis o abreacción, que le sirvan de apoyo para facilitar la comprensión de un diagnóstico, para

acompañar procesos de orientación clínica o procesos psicoterapéuticos. Así como herramientas que se pueden aplicar en el campo de la salud mental, ya sea para promocionar, prevenir o realizar intervenciones. Como en Ospina y Gil (2015), quienes recogen en su tesis alguna de las técnicas teatrales aplicadas en la terapia creativa desde un enfoque Gestáltico, para fortalecer habilidades y el desarrollo del potencial humano.

En definitiva, se puede plantar que hay una necesidad de abordar desde otras áreas de conocimiento la comprensión de los procesos implicados en la preparación y el proceso creativo del actor, entre los cuales también se contemplan los aspectos psicológicos que movilizan estos y que pueden afectar su salud mental, pero que también hay un interés por evidenciar cómo el actor encuentra en su oficio una manera de ampliar el conocimiento sobre sí mismo, de expresar y de desarrollar y potenciar habilidades durante su preparación y proceso creativo el cual implica que el actor entienda el funcionamiento de estos procesos psicológicos de manera consciente para estimular la creación. La psicología del arte se ha interesado y ha presentado los fenómenos psicológicos presentes también en el teatro en la relación del actor con su arte y la del espectador con su obra, siendo de gran importancia del procesos de creación, momento durante el cual se construye la obra.

Aunque algunos autores dicen que la labor del actor es la de imitar orientado desde la conducta, desde el psicoanálisis se habla de identificación, proyección, transferencia, mecanismos de defensa, asimismo, la psicología habla de empatía, imitación, diferenciación, emociones, entre otros procesos. Una parte más orientada hacia el psicoanálisis y la filosofía habla de la constante mirada del actor hacia sí mismo, permitiendo ampliar su autoconocimiento.

Entonces se encuentra que estas disciplinas antes mencionadas como: el psicoanálisis, la psicología y la filosofía, entre otros, ofrecen material para indagar sobre los procesos psicológicos en la actuación teatral y cabe mencionar que también han sido los teóricos del teatro quienes se han interesado por entender y explicar el proceso de creación teatral en la actuación, tomando conceptos de estas otras disciplinas; encontrándose además una estrecha relación entre la psicología y el drama y el teatro en un diálogo que pueda aportar elementos a una mayor comprensión del comportamiento humano, de la potenciación y del desarrollo habilidades sociales y procesos cognitivos.

De esta manera, se observa de manera general un creciente interés y una línea enfocada en el proceso de creación dentro del cual la psicología puede encontrar elementos que le permitan nutrir áreas como la investigación y la aplicación, encontrándose antecedentes que dan cuenta de una gran afinidad y una relación interesante entre la psicología y el teatro y la dramatización, ya que el proceso creación del actor posibilita hacer de sí mismo un instrumento debe trabajar para el fortalecimiento de aspectos cognitivos como la atención y la concentración, la memoria, la empatía, entre otros procesos. De esta manera surge la necesidad de explorar e integrar algunos de estos aspectos psicológicos mencionados, involucrados en el trabajo del actor, desde la manera como lo exponen los teóricos para el manejo y la implementación de técnicas y para desarrollar las habilidades que requiere el actor en crear sus personajes, integrando lo conductual, los procesos cognitivos, lo emocional, lo motivacional, y que por ende esto implica lo relacional y otros aspectos inconscientes inherentes al proceso de creación, siendo este el momento que puede ofrecer un mayor material de trabajo para una disciplina como la psicología que puede

complementar el teatro y a la vez se nutre de este como se pudo apreciar en lo enunciado hasta aquí.

Entonces a nivel general se puede apreciar una relación establecida entre la psicología y el teatro, los aportes que se han señalado del teatro a la psicología como de la psicología al teatro, y así como del psicoanálisis partiendo de Freud y Lacan; continuando con autores de corrientes psicológicas postfreudianas; asimismo el conductismo tiene su parte y la psicología cognitivista, y las neurociencias. Estos antecedentes muestran que el proceso de preparación y creación en el trabajo del actor en la dramatización, es un campo rico por explorar los aspectos y procesos psicológicos allí implicados. Para efectos de potenciar habilidades es necesario abordar el proceso de creación y dramatización de donde se puede extraer elementos para una comprensión de los procesos psicológicos allí implicados y la manera como estos se pueden potenciar por medio del teatro. Ya que el actor requiere del desarrollo de unas habilidades cuyas técnicas también se pueden aplicar en otros campos, fomentando los procesos de creación.

Como consecuencia se hace necesario indagar en el proceso de creación dramática en el actor y por ende sobre los elementos y técnicas que posibilitan la creatividad y dar cuenta de los aspectos psicológicos de la actuación y de la aplicación del drama creativo en diferentes contextos, para reunir algunos de estos aspectos psicológicos encontrados por otros autores tanto desde el teatro como desde la psicología, la descripción de dicho proceso y técnicas implementadas en la preparación y en la creación del artista de teatro, lo cual puede aportar a la labor del profesional en psicología, para evidenciar algunos elementos comunes entre la psicología y en el teatro. Puede servir de justificación para apoyar los procesos de intervención, para manejar un lenguaje de la psicología cercano al teatro, para abrirse desde la psicología a

otros campos, ya sea en el acompañamiento de procesos de formación del actor o de creación teatral o brindar asesoría psicológica tanto a directores como a los actores. Por lo tanto, es evidente que para profesionales de la salud mental también encuentra un posible campo de aplicación en donde tanto el psicólogo como el psicoanalista tienen elementos que aportar a los actores y directores, como complemento a la creación artística y a la persona del actor. Pero sobre todo, el teatro al ser considerado el arte del hombre, es una disciplina de la cual aprender y que aporta elementos para la investigación, por la riqueza que implica al ocuparse en conocer y entender al ser humano en su expresión. Asimismo posee un amplio conocimiento para ofrecer a otras disciplinas que se ocupan en entender la ciencia del hombre, como el psicoanálisis, la psicología y las neurociencias, entre los cuales los científicos, se han volcado a mirar este arte milenario, y son los que, están descubriendo que tanto en el arte del actor como en las artes escénicas un lugar, “en donde poder analizar al hombre, y exponen que al comprender la "ciencia del actor", se está comprendiendo la "ciencia del hombre". (Bauçà-Amengual, 2015, p.4).

De acuerdo con lo anterior, surgió la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son los aspectos psicológicos que se pueden evidenciar y que trabaja el actor en la creación y la actuación teatral y dramática?

De esta manera como plantea Sorín (1988), el teatro a nivel general como ejercicio trabaja en la movilización de conductas en sus tres categorías: cognitivo, afectivo y conductuales; y relacionales. En tanto el interés es abordar desde los estudios que se ha venido estableciendo entre la psicología y el teatro estableciendo algunas conexiones que permiten dilucidar y acercarse en este caso acercarse al fenómeno de la actuación teatral desde los procesos de creación de los personajes, focalizando entre los aspectos psicológicos el proceso de creación

teatral y los procesos psicológicos básicos y superiores, que se pueden movilizar o evidenciar por el actor en la creación teatral. También surge de la necesidad de comprensión de estos procesos, para poder brindar acompañamiento al actor cuando llega a un punto donde se detiene su proceso creativo, en el cual siente que no es capaz de dar más de sí mismo. Deteniéndose por algún conflicto, de lo que no quiera saber y que no le permite la espontaneidad para ayudarle a potenciar su creatividad.

Además se convierte en una justificación en sí misma, con el interés de ampliar los conocimientos que desde la psicología se pueden complementar con el teatro, porque aporta a la teoría de la psicología en la delimitación de los procesos psicológicos en el marco de la creación artística y esto permite a la práctica de la psicología tener en cuenta que pueden usarse algunas técnicas del teatro para generar cambios a nivel conductual, cognitivo, emocional y relaciones, promoviendo así el bienestar de las personas por medio de la creatividad, dando además gran relevancia al teatro para fomentar e incluso acompañar desde la psicología los procesos de creación, pues como dice Rodríguez (1989), “la creatividad aumenta el valor y la consistencia de la personalidad, favorece la autoestima y consolida el interés por la vida y la presencia en el mundo” (p. 11).

Objetivo General.

Explorar los aspectos psicológicos que se pueden evidenciar en el proceso de creación teatral y dramática.

Objetivos Específicos.

- Reconocer el proceso de creación en la actuación teatral

- Enunciar los procesos psicológicos básicos que se pueden establecer en los procesos de creación en la actuación teatral.
- Identificar los procesos psicológicos superiores que se pueden rastrear en los procesos de creación en la actuación teatral.

2.2. Diseño y estrategia metodológica

Metodología.

Esta investigación se abordó desde un paradigma interpretativo-hermenéutico centrado en la comprensión y descripción de los procesos psicológicos básicos y superiores implicados en el proceso de creación teatral.

Diseño Metodológico.

Este se empleó desde la metodología de investigación cualitativa como diseño, este tipo de investigación según Quecedo y Castaño (2002), posibilita la elaboración de unos datos descriptivos, por medio de la cual se pueden entender y desarrollar conceptos a partir de los patrones que van mostrando los datos, es también un tipo de investigación con un diseño flexible en cuanto a la manera como se puede ir desarrollando y que permite adecuarse a la orientación que la investigación va evidenciando con la comprensión de los datos para ir generando unas categorías, centrándose en sus significados, definiciones y la relación entre estos.

Estrategia Metodológica.

Se utilizó el estado del arte como una metodología que sirve para hacer una revisión bibliográfica sobre lo que se ha investigado hasta el momento de un tema en cuestión, la cual también ayuda a establecer comparaciones y detectar vacíos para plantear futuras líneas de investigación. Asimismo está enmarcado en una metodología hermenéutica-interpretativa y hace uso del análisis del discurso, aplicado para interpretar no solamente a los textos producidos sobre un tema, también se puede aplicar al discurso de actores sociales, por medio de entrevistas (Psyconex, 2015).

Unidad de Análisis.

Comprende el objeto de estudio, siendo este los procesos psicológicos en la creación teatral. Entre los cuales se encuentran los procesos psicológicos básicos y procesos psicológicos superiores presentes en la creación dramática y teatral.

Categorías de Análisis.

Contiene la definición, características, implementación por los actores, manifestación, y utilidad en diversos contextos de la unidad de análisis.

Técnicas de recolección de la información.

Se utilizó como técnica de recolección de datos la Matriz Bibliográfica de Contenido. Este es un instrumento diseñado por el grupo de Investigación Psyconex (psicología, psicoanálisis y conexiones) de la Universidad de Antioquia, Facultad de ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Psicología. Dicho instrumento sirve para trabajarlo de manera práctica y

sencilla en Excel, permite ingresar las referencias bibliográficas las cuales componen la población de datos, entre estos se pueden hallar: artículos de investigación, trabajos de grado, libros, etc. Por consiguiente con este instrumento se procede a aplicar por medio de unos filtros los criterios de inclusión y exclusión para el posterior análisis de los datos según las categorías (Gómez, Galeano y Jaramillo, 2015).

Para la revisión bibliográfica se utilizó como herramienta el software atlas ti, el cual posibilita el análisis cualitativo de datos. Según esto, permite seleccionar y relacionar las citas de los documentos que componen la muestra bajo el filtro de las categorías y subcategorías facilitando el estudio de los textos tanto en la lectura horizontal como vertical.

Población.

La población estuvo constituida por: artículos de revista de nuevo conocimiento y de divulgación (impresos y digitales), trabajos de grados de pregrado y doctorado, libros, ponencias y blogs, entre otros documentos complementarios que por su aporte teórico representan relevancia.

Muestra poblacional.

Se usaron como criterios de selección del material bibliográfico: la accesibilidad, pertinencia y temporalidad. En la matriz bibliográfica de Excel se registraron un total de 136 documentos. Posteriormente al realizar los criterios de inclusión y exclusión la muestra quedó por un total de 74 fuentes bibliográficas entre las cuales se encuentran las referencias principales sobre bibliografía en relación al teatro y la psicología; más los documentos complementarios sobre procesos psicológicos básicos-superiores y los documentos para los aspectos metodológicos,

quedando: 34 artículos, 10 tesis de pregrado y 3 de doctorado, 10 capítulos de libro, 12 libros, 1 documento de trabajo y 1 ponencia, 3 blog, ya que fueron considerados documentos de diferente tipo de material.

3. DESCRIPCIÓN PROCESOS DE CREACIÓN.

Para comenzar previamente es necesario hacer una breve descripción sobre lo que es la psicología, esta se define a nivel general como la ciencia que estudia el comportamiento y los fenómenos psicológicos, considerada también como una disciplina “psi” que se interesa en entender el funcionamiento de la psique, vista para algunos como la mente y para otros como el alma, compuesta por aquellos fenómenos que se pueden apreciar en el comportamiento, cuyos componentes incluyen lo cognitivo, lo afectivo y la conducta. Resaltando que a su vez, son estos fenómenos desde donde se puede dar cuenta de los procesos psicológicos en la creación teatral y la relación de estos con las emociones y las conductas que se recrean en particular por medio del personaje a través de las acciones físicas. Por ende la creación en sí, se ha constituido como un campo de estudio, del cual como señala Rodríguez (1989), se desprende el interés por analizar su proceso y sus implicaciones, con la finalidad de reconocer y diferenciar los mecanismos presentes en la creatividad humana. Siendo además la creatividad valorada como una cualidad superior del ser humano y un hecho psicológico, también asumida como una actitud y perspectiva que se puede asumir ante la vida, haciendo frente a cualquier situación y aspecto que requiere de un cambio y flexibilidad para poder transformarse a sí mismo y el entorno.

Ante todo es necesario mencionar, como explica Guimón (2003), que la creatividad había sido considerada anteriormente por los filósofos griegos como un don innato, creyendo que esta se

daba por inspiración divina o sobrenatural, como algo que venía de afuera hacia la persona que la expresaba y que fue partir de los planteamientos de la ciencia en el siglo XX y sobre todo a partir de Freud, según Rodríguez (1989), que se fue desmitificando la creatividad al irse corroborando que no era por la inspiración de las musas que ocurría, pasando a concebirse como un salto del inconsciente a la conciencia lo que produce el estado de inspiración, reconociéndose ya no como algo que viene de afuera de la persona sino de dentro de esta, lo cual ubica desde otra perspectiva su comprensión. Según Guimón (2003), el psicoanálisis tuvo gran incidencia en el movimiento artístico surrealista, por lo cual se comenzaron a utilizar como técnicas de creación la asociación libre, sobre la cual también se sabe que ayuda a potenciar el pensamiento divergente.

Asimismo se encontró sobre la creatividad y de acuerdo con Esquivias (2004), que actualmente este concepto es de gran interés y que recientemente está siendo estudiado por los psicólogos en el ámbito educativo, para quienes en su mayoría, es estimado como un factor que implica múltiples dimensiones que necesariamente se concatenan, convirtiéndose en un amplio campo de estudio, del cual se desprende la psicología de la creatividad, para analizar el comportamiento, los procesos y estrategias de pensamiento de la conducta creadora. Según esta autora dicho concepto comprende diversidad de definiciones que han procedido de diferentes áreas como la ciencia y la tecnología, el arte, la política entre otros. Conforme con Albert (1992 en Guimón, 2003) no hay un consenso sobre su definición.

Aunque en correspondencia con Arieti (1976, en Guimón 2003), y de manera general se encuentran en la gran cantidad de definiciones que se han generado sobre la creatividad que este posee como elementos en común de acuerdo dos aspectos importante los cuales comprenden como características la innovación y una parte de originalidad. Asimismo, implica una

valoración, ya que una producción al ser creativa debe ser considerada además como algo valioso. Como explica Rodríguez (1989), un producto creativo puede ser valorado extendiéndose a tres niveles: el primero que sea valioso para el círculo afectivo, teniendo incidencia a nivel personal y familiar; en un segundo nivel su valoración necesariamente toca el medio social, pudiéndose presentar desde lo laboral y lo profesional; y por último para que se pueda apreciar y ubicar a un tercer nivel, dicha producción debe trascender a un nivel superior habiéndose postulado como una creación de trascendencia universal, al ser considerada como algo recoge íntegramente una gran valía para la humanidad.

Por ende según Esquivias (2004), entre la numerosa lista de definiciones sobre dicho concepto, señala asimismo que en la creatividad existe como constante la existencia de novedad y aportación, la cual se hace evidente desde su resultado generando un producto, una producción o una conducta. Es de señalar que dicho resultado exige de un proceso que conlleva igualmente procesos complejos del pensamiento ya que la creatividad según Guimón (2003), también obedece a un estilo cognitivo.

De acuerdo con Coon (1986), existen varios tipos de pensamiento que componen el pensamiento creativo necesario para la solución de problemas. Según Guilford, (1950, en Coon, 1986) el pensamiento creativo combina diferentes estilos de pensamiento: el pensamiento inductivo, deductivo, lógico e ilógico; y que además requiere del pensamiento divergente propuesto por este autor, el cual implica: fluidez, flexibilidad y originalidad, en contraposición al pensamiento convergente. Aunque según Guimón (2003), para la creatividad es necesario la implicación y utilización de ambos tipos de pensamiento, afirmando “que el pensamiento creativo

es más abundante cuando se siguen las reglas del juicio lógico” (Weisberg 1994, citado por Guimón, 2003, p.33), inherentes al pensamiento convergente.

Específicamente sobre la creatividad artística, Guimón (2003), aborda este tema con relación a los mecanismos biológicos que la componen. Con base en esto, señala que desde la psicología se ha considerado que la personas creativas desarrollan dicha habilidad por medio del aprendizaje. Que en cierta forma ha podido ser valorada por los métodos científicos, desde donde se ha planteado que la creatividad es una “capacidad del cerebro para llegar a conclusiones nuevas y resolver problemas en una forma original” y que “se relaciona con la efectiva integración de ambos hemisferios cerebrales.” (Grinberg, s.f citado en Esquivias, 2004, p. 7). Por ende, Guimón (2003) señala que las personas creativas poseen un cerebro apto para realizar asociaciones mentales entre diferentes tipos de experiencias y que además procesan la información a una mayor velocidad.

En cuanto a la relación con otros procesos, refiere Coon (1986), que las investigaciones realizadas en este campo no muestran una correlación alta entre el coeficiente intelectual y la creatividad. Fue Guilford quien “demostró además, que la creatividad y la inteligencia son cualidades diferentes” (Esquivias, 2004, p.7). Al parecer en estas investigaciones han encontrado que las personas creativas no tienen que tener un coeficiente intelectual alto, aunque sí deben tener un mínimo de inteligencia. Encontrándose además que la creatividad según Rodríguez (1989), “es una constelación de rasgos psíquicos, intelectuales y caracterológicos inherentes a todo ser humano, y susceptibles de educación y desarrollo” (p.18).

También ha habido estudios sobre los rasgos de personalidad o características de las personas creativas, según Coon (1986), los estudios realizados han encontrado que las personas creativas tienen multiplicidad de conocimientos e intereses, lo que puede ayudar a ampliar su foco de atención y tener más elementos de donde tomar referentes para hacer combinaciones, asociaciones e innovaciones. Otra de las características es que son personas que se salen de lo convencional, son de mentalidad abierta, tiene un nivel bajo de juzgamiento o censura frente a las ideas y fantasías que surjan, y que manejan en mayor medida el pensamiento ilógico e intuitivo. También señala que al parecer los hombres creativos poseen características femeninas, es decir la sensibilidad y el interés de transformación y de cuestionar o desafiar los parámetros establecidos, aunque en las mujeres estas pueden poseer tanto características masculinas como femeninas. Asimismo según Guimón (2003), se estima que la persona creativa requiere de una alta motivación para superar los obstáculos que pueden aparecer en el proceso creativo y que por lo general implica un deseo de crear y de recibir el reconocimiento de otros. Asimismo desde una mirada psicoanalítica, se considera que la persona creativa, tiene como cualidad la capacidad de acceder más fácilmente “a su mundo interno y que no lo reprime tanto como la mayoría de la gente” resaltando asimismo que cuando estas personas están en su plena capacidad de crear “ciertamente no se encuentra desbordado por estas experiencias sino que tiene un dominio sobre ellas. (Storr, 18983, citado por Guimón, 2003, p. 37).

Más precisamente, según Esquivias (2004), el proceso creativo es visto como una de las potencialidades que posee el ser humano, elevada y compleja, la cual incluye habilidades propias del pensamiento que posibilitan articular diversos procesos cognitivos ya sean básicos o superiores. Por ende, el proceso creativo implica lo cognitivo, lo afectivo y lo comportamental,

que de una u otra forma, confluyen dentro de un proceso creativo como momento. Según esto, sucintamente esta definición sobre creatividad que recoge gran parte de lo expuesto anteriormente, explica que:

El pensamiento creativo puede ser definido como un proceso metacognitivo de autorregulación, en el sentido de la habilidad humana para modificar voluntariamente su actividad psicológica propia y su conducta o proceso de automonitoreo, como una cualidad del comportamiento, y como proceso o momento creativo (Pesut, 1990 citado en Esquivias, 2004, p. 6).

Entonces es de resaltar, según Esquivias (2004), que la creatividad es en sí misma uno de los procesos cognitivos más sofisticados que posee el ser humano, siendo considerado también un proceso cognitivo superior. Entendiendo que esta conlleva un potencial que puede o no ser favorecido por el medio, ya que tanto los aspectos evolutivos, como culturales y educativos, entre otros, pueden representar una incidencia en favorecer o no su desarrollo.

En resumen, la creatividad puede ser vista como un rasgo cognitivo o de personalidad, aunque es de aclarar que no se reduce solo a esta, ya que esta comprende aspectos como la mente, ya que involucra los procesos cognitivos, también la personalidad, las emociones y la motivación, es decir que incide todo lo que comprende el mundo afectivo y cognitivo, lo cual conlleva a que exista un componente singular en este proceso durante el momento creativo que puede experimentar cada persona. Por consiguiente, es necesario comprender también lo que involucra un proceso creativo como momento, el cual implica unas fases que pueden estar presentes en cualquier proceso de creación.

3.1 Fases del proceso de creación.

Entonces según lo anterior la creatividad es considerada como una actitud que se puede asumir ante la vida, también concibe como un tipo de pensamiento y como una habilidad que se puede potenciar implicando de otros aspectos cognitivos, asimismo como es vista como un proceso o rasgo cognitivo. Más ampliamente dicho proceso también comprende unas etapas que pueden aparecer dentro de un momento dado, o un proceso que se emprenda durante el cual la exigencia, es ser creativo.

Por consiguiente se mencionan algunos de los autores que han estudiado la creatividad, entre los cuales según Esquivias (2004), es común encontrar a Wallace (1926-1930), quien propuso cuatro etapas: *preparación, incubación, iluminación y verificación* en las cuales se manifiesta la creatividad como proceso cognitivo. Que en un principio era aplicado al proceso de desarrollo de un producto, entendido en términos de producción dentro de la actividad comercial. Asimismo señala a Amabile (1983), quien posteriormente partiendo de las etapas de Wallace, propuso en términos de resolución de problemas cinco pasos para el proceso creativo, expuestos como: “presentación del problema, preparación, generación de la posible respuesta, validación de la respuesta y resultado” (Esquivias, 2004, p. 13), además explica que esta autora fue quien puso de relieve los factores motivacionales considerando su incidencia en el proceso creativo.

Es de aclarar como expresa Coon (1986), que estas etapas del pensamiento creativo en términos de resolución de problemas, partiendo de Wallace, cuya serie de fenómenos son expresados en estas cinco etapas, y que necesariamente no tienen que seguir ese mismo orden al momento de crear. De esta manera se comprende entonces a la *orientación* como la primera etapa

durante la cual se trata de establecer cuál es el problema y de determinar sus características y su valor, a esto se sucede la *preparación*, como segunda etapa durante la cual la persona asume una actitud de búsqueda e indagación, para proveerse de toda la información oportuna en relación al problema, después se llega a una tercera etapa, la de *incubación*, siendo este un punto en donde han aparecido intentos de soluciones que no funcionaron y que se han rechazado, entrando a un momento en donde se va dejando como en reposo el problema, pero que sin estar quieto del todo, ya que a nivel subconsciente puede haber una continuidad desde donde se podría estar gestando una solución, de esta manera según Kubie (1966, en Esquivias, 2004), se entiende que:

La creatividad no se da en los procesos rígidos del inconsciente ni en el súper yo, sino que se da en una zona intermedia que es el subconsciente, en donde lo racional y lo irracional coinciden. (p. 9)

Entonces, según lo planteado, la creatividad se gesta en una zona intermedia, en donde lo racional y lo irracional concuerda o convergen, y cuando emerge a la conciencia aparece como un “eureka, lo encontré”, o un insight, es allí donde aparece lo interesante, cuando llega este momento, es la etapa de la *iluminación*, que puede aparecer como algo repentino, lo cual remite a la imagen de la bombilla que se enciende, y cada que aparezca, se debe poner a prueba entrando a la etapa de *verificación* para estimar si la solución funciona o no. Se entiende entonces, que estas fases aplican a los diferentes campos del proceso creativo, como en la ciencia, el arte, la tecnología, entre otros.

Y aunque en la actualidad según Guimón (2003), se pueda hacer referencia a los mecanismos biológicos de la creatividad, este autor muestra muchos ejemplos de personas consideradas

genios, que en su época atribuyeron que producción artística se había dado en un momento dado y como por inspiración emergida de manera súbita del inconsciente. Por consiguiente, se acepta que pueden haber creaciones que aparecen de manera repentina, no obstante para Rodríguez (1989), es importante reconocer que para estudiar los mecanismos de la creatividad, preferiblemente se debe hacer con procesos de creación que impliquen un largo plazo para poder llevar a cabo una mejor exploración.

Asimismo según Zonta y Maheirie (2012), todo proceso creativo es una actividad en la cual participa la imaginación, la cual implica una historia que puede ser larga, y que exige de un proceso de maduración para llegar a un producto creativo, y que según Vygotski (2009 en Zonta y Maheiri, 2012), esto se puede comparar con un parto, ya que, según ese autor, para crear, el sujeto acciona los procesos psicológicos desde los básicos a los más complejos, comenzando por la percepción y la cognición, los cuales son de vital importancia en la recolección de los componentes del real, siendo este el primer paso dentro de la primera fase de un proceso largo conduce a la creación. Seguido del segundo paso, que exige acoplar un fenómeno que no es sencillo de la realidad a otro elaborado complejo imaginario, con base en la diversidad de experiencias o la participación que se puede establecer por medio del relato del otro. Indicando asimismo como tercer paso el enlace emocional, donde un sentimiento se puede encarnar en imágenes y, a su vez, las imágenes pueden remitir los sentimientos, siendo este último según este autor consiste en la cristalización de la fantasía, el cual conlleva a la:

Objetivación de la creación propiamente dicha, que es siempre una obra de múltiples autorías, cuyo impacto se hace bastante significativo en el social. Vygotski (2009 en Zonta y Maheirie, 2012, p. 602).

También cabe decir que dicho proceso, puede ser visto desde diferentes órdenes y niveles, pero a nivel general según Rodríguez (1989) el proceso creativo se conforma por lo regular de - una *estructuración* de la realidad - una *desestructuración* y - una *reestructuración*. Como complemento de lo anterior, Galeano (2018) indica que la creatividad vista como acto creador en términos psicológicos y estructurales, implica un proceso de regresión. En efecto, citando a Bellak y a Goldsmith, quienes a su vez, denominan este proceso como un mecanismo de regresión al servicio del yo, y que de manera análoga es similar a lo que Freud nombró como sentimiento oceánico. De esta forma, cabe exponer que desde una perspectiva psicodinámica se concibe el acto de creación como un proceso en donde operan mecanismos inconscientes para encontrar un equilibrio psíquico frente a una situación que no está exenta de tensión, es el acto de creación según Galeano (2018), un momento susceptible de volver a niveles primitivos del desarrollo psíquico, denominada como una regresión al servicio del yo de Bellak, clasificados por este como una de las funciones mentales que permite evaluar las funciones del yo expuestas en González y de las Cuevas, (1992), y cuyos factores que la componen, en primer lugar son: la regulación en la sagacidad perceptual y conceptual, que amplía la disposición de percatarse de contenidos preconcientes e inconscientes; y la capacidad de control y uso controlado del proceso primario del pensamiento para generar nuevas configuraciones, por otro lado también regula estas regresiones a niveles primitivos presentadas de manera desorganizada o irracional, variando en que tanto se genera una afectación en la capacidad de adaptación. En otro nivel consiste regular el potencial de adaptación generado por las integraciones creativas que se pueden producir, controladas y manejadas por el proceso secundario de pensamiento ya a un nivel más racional. Es decir que el acto se accede a procesos irracionales para después pasar a la conciencia y ser

manejado y controlado generando nuevas configuraciones a nivel del pensamiento. Señalando que todo acto creativo,

Implica sumergirse en el aspecto emotivo y sensible de la experiencia para establecer contacto y reconocer procesos de naturaleza irracional que luego deben tomar forma en momentos posteriores, todo ello debe acontecer en contacto con la realidad externa y más racional del sujeto en donde deben ser ordenados para comunicarlos con otras personas. (Galeano, 2018, p. 1).

3.2 El proceso de la creación teatral.

A continuación se abordarán algunos aspectos de la creatividad dentro del arte. En primer lugar, es de aclarar cómo explica Guimón (2003), que aunque todas las personas pueden ser creativas no todas las producciones pueden ser consideradas como artísticas, es decir que muchas personas pueden crear obras pero estas deben pasar por la aprobación de un público para poder ser valorado como tal, siendo ese público el que le atribuye su valor y lo acepta como algo novedoso y de aportación. Por consiguiente, considerando la creatividad en el arte, para efectos de analizar y tener un acercamiento a los aspectos psicológicos, estos pueden ser observados desde dos perspectivas: una desde el público y relación que éste establece con la obra en la manera como la percibe y aprecia, y la otra que se establece desde la valoración que se le atribuye al producto resultado de la creatividad, siendo inherente a este discriminar entre la vida del artista, el proceso de creación y la obra en sí misma, aunque para entender la obra y el arte desde un acercamiento psicológico cobra gran importancia su proceso de creación. Es por eso que se

concede acto creativo como un proceso que requiere de un trabajo lento y arduo, estableciéndose una estrecha relación entre el producto y el proceso de creación ya que este,

Compromete la totalidad del comportamiento psicológico de un sujeto y su correlación con el mundo, para concluir en un cierto producto, que puede ser considerado nuevo, valioso y adecuado a un contexto de realidad, ficción o idealidad” (Bianchi, 2001, citado por Esquivias 2003, p.7).

Más precisamente con respecto al proceso de creación en el teatro se encontró en el ámbito teatral a uno de sus antecedentes y referentes más importantes, actor, director y teórico del teatro, Konstantin Stanislavski (1863-1938), nacido en Rusia, quien se interesó en profundizar en la psicología del actor, su proceso de creación y la técnica que le permitiera facilitar dicho proceso. De esta manera se encontró en Stanislavski (2007), la gran importancia que este le atribuyó al trabajo del actor, considerándolo como un creador capaz de lograr un mayor profesionalismo en su arte. Un creador capaz de reproducir estados emocionalmente auténticos en la escena como una imagen viva, ya que para este director no se trataba simplemente de representar algo de manera teatral, sino que para este, el actor en escena debe sentir, pensar y comportarse de manera espontánea aunque dentro de los límites de la ficción. Pero para esto se requería de un método, una manera de hacer consciente el proceso de crear, para poder recrearlo de manera natural.

Por ende, se opuso a una actuación estereotipada, no estaba interesado en el resultado de la creación y su preocupación era la de encontrar un método que le permitiera llegar a las causas originarias del sentimiento. Su objetivo y finalidad fue la de darle naturalidad a la actuación para que fuera creíble. De esta manera su pretensión buscaba que el actor pudiera dar cuenta de este

proceso y de los mecanismos activados en su organismo. Asimismo, preocupado por las problemáticas del proceso de creación para superar una actuación superficial y mecánica, acudió a otras disciplinas como la fisiología, la psicología, entre otras. Se sabe que por esa época, tomo elementos de los planteamientos de Pavlov, para tener una mayor comprensión de las conductas y del comportamiento humano. Y aunque sus planteamientos no pudieron lograr una solidez científica con sus aportes, su mayor aporte y logró fue el de establecer un método de actuación conocido como el “sistema”. Por lo tanto, uno de los objetivos de Stanislavski fue objetivar el proceso de creación, como un camino alternativo a la inspiración, a la intuición, y al genio, ya que estas formas se presentaban de manera no consciente, es decir que eran momentos únicos e irrepetibles para el actor en escena.

Con respecto a lo anterior, se sabe de acuerdo con Carvajal (2015), que fue Stanislavski quien inició con una revolución sobre la manera de concebir el proceso de creación dando paso a una pedagogía del actor durante el siglo XX. Ya que fue quien en un principio evidenció muchas de las fases del proceso de creación del actor presentes en las técnicas interpretativas que enseñaban los maestros de la época, hallando además maneras eficaces de aprender y de enseñar el arte de la pedagogía de la actuación, innovando en este campo. Asimismo afirma que fue con él con quien apareció término de entrenamiento o training del actor haciendo explícita la necesidad de una preparación específica del actor. Asimismo en Whyman, (2014), se encontró que fue con este mismo director que apareció el calentamiento, momento de activación física y mental, lo cual equivale al entrenamiento, con la justificación que el actor debía entrenar la voz, el cuerpo, y los aspectos internos, y que además los ejercicios practicados debían convertirse en hábito para el actor, para llegar a una segunda naturaleza en el escenario.

Prosiguiendo con el tema sobre el proceso de creación, en Stanislavski (2007), aparece que está configurado en dos partes: en primera instancia este proceso implica la elaboración del actor sobre sí mismo, proponiendo unos fundamentos que partían del trabajo interno como proceso para crear las vivencias y el proceso de encarnación para llegar a darle una forma externa al personaje, en un segundo momento, el actor pasaba a elaborar su papel sobre el texto dramático. Por ende, el fundamento de su teoría integra aspectos internos y externos del personaje y procurando en el actor el adecuado manejo de los procesos psicológicos implicados. Asimismo consistieron sus planteamientos en dos momentos: el primero estaba compuesto por conceptos centrales constituidos, como: la *relajación*, para procurar la disminución de las tensiones que afectan la creación y sobre todo al momento de estar ante el público; la *concentración*, para lo cual propuso una cuarta pared imaginario para que el actor se olvidara del público dirigiendo la atención solo a lo que estuviera pasando en escena; el *sí mágico*, recreando las justificaciones que llevaban a activar en términos de acción la actividad tanto interna como externa en el actor; la *memoria emotiva*, consistiendo en que el actor recurriera a activar recuerdos personales para provocar la emoción, el actor debía estar atento a la manera como se originó la emoción, lo cual podría generar una excesiva introspección y al acudir a las vivencias personales tornándose problemático para el actor. A su vez esta fue una de las técnicas más cuestionadas pero en un segundo momento pero fue el mismo Stanislavski el que replanteó este fundamento, en el desarrollo del *método de las acciones físicas*. También se expone que otro de los conceptos importantes que esta autor considero posteriormente fue la atención creadora y la concentración de la atención. Sobre estos conceptos desarrolló los fundamentos para formar al actor y que este trabajara sobre la técnica para lograr una actuación viva, para lo cuales se debían practicar una serie de ejercicios

De acuerdo a lo anterior, se puede apreciar el proceso de creación del actor es dos partes: que consiste en darle forma tanto interna como externa a un personaje momento de exploración y preparación previa a la presentación y la otra parte del proceso creativo es la que se realiza ante el público, pues cada presentación es visto como un acto de creación, por lo cual el teatro es considerado un arte de lo efímero que es vivido tanto por el actor como por el espectador en el instante que dura la obra, y el personaje existe mientras el actor le da vida en el escenario, después de que termina la función vuelve a ser el actor.

Por otro lado es necesario resaltar como afirma Carvajal (2015), que la teoría de Stanislavski, comprende dos etapas que se pueden apreciar desde una perspectiva dualista, cuya primera etapa estuvo enfocada inicialmente en lo psicológico y los problemas implicados en la creación con la intención de develar el proceso por el cual el actor se acercara a la vivencia del papel para activar un estado creativo interno, pero aquí al toparse con algunas dificultades pasa a una segunda etapa de su planteamiento teórico, replanteado la manera de crear en el actor al enfocarse en encontrar los elementos para posibilitar una expresión activa interna y externamente, haciendo énfasis en la expresión externa, llegando al encontrar además que se podía establecer un sistema de interdependencia entre los aspectos psíquicos y físicos.

De esta manera lleva la elaboración del personaje a un proceso que se pudiera establecer de manera consciente, creando una partitura y subpartitura de movimiento, fundamentada en la acción física y la *Inner Action* que comprende los procesos mentales, como un proceso interno y externo, por lo cual ya desde Stanislavski esta había planteado la acciones psicofísicas. De acuerdo con Blair (2008, en Bauçà-Amengual, 2015), la partitura de acciones, que es:

Realizada por el actor en la interpretación es consecuencia directa de la interacción entre la actividad mental y física que se activa en relación a la consecución de un objetivo. Por tanto se puede hablar de una dimensión psicofísica del proceso creativo del actor en relación al funcionamiento simultáneo de estas dos vías: la ideo-motora y la sensorio-motora. (p. 31).

Por otro lado, el proceso de creación en el teatro en términos pedagógicos para desarrollar como un taller la formación en teatro con actores amateur, más detalladamente lo presenta Motos y Navarro (2003), dividido en tres momentos: proceso de creación, proceso expresivo y momento de expresión. Para explicar el proceso de creación, retoma las fases del proceso creador de Walls y expone que este es equiparable a lo que sería todo momento creador, lo cual conlleva un proceso expresivo y momento de expresión. Afirmando que es en base a estos tres momentos que se puede desarrollar dentro del currículo teatral con actores amateur.

Entonces según este autor, durante la primera fase del proceso creativo, el de *preparación* que consiste en ofrecer un clima favorable para que el individuo se sitúe en un plano cognitivo, motriz y afectivo, el cual se centra en el momento expresivo, de mirar y explorar en sí mismo, a partir de la sensación y la percepción de manera consciente, es un trabajo de ir interiorizando la experiencia que ofrecen los ejercicios para estimular el proceso expresivo, evocando imágenes e ideas. Es un momento de disponerse y para esto es necesario el juego para lo cual se ofrecen unos juegos iniciales y actividades que permitan la desinhibición a la vez que se van realizando ejercicios de calentamiento para trabajar la motricidad y la preparación física, por medio de estos ejercicios también se van trabajando la relación y cohesión grupal para favorecer el trabajo grupal se requiere de un clima propicio y de confianza.

En la fase de *incubación* se busca ir generando una construcción interna, este momento de expresión se concentra en el sentir a partir de ser cada vez más consciente de de todo tipo de sensaciones que se perciban, motrices, emociones y sentimientos que vayan apareciendo se busca la relajación, el irse liberando de tensiones, prejuicios y preocupaciones y se trabajan actividades centradas en la sensopercepción, la relajación y la concentración. A la vez que se está atento a las ideas e imágenes que van apareciendo.

Durante la fase de *iluminación* en cuyo momento de expresión predomina el hacer, dirigido hacia dos vías: la exploración y la actualización, este hacer consiste en ir investigando, en ir indagando, reconociendo y dando forma a esas imágenes que van surgiendo en el pensamiento y que van emergiendo a la conciencia, esto es elaborado a partir de los estímulos generados y la idea es comunicar externamente, aquí se explora con todo tipo de movimientos para darle forma a lo que se quiere expresar. En la vía de la actualización se va organizando el material recogido, que se convierte en el material para del cual emerge el momento de la creación. Esta fase es considerada la de máxima expresión y comunicación y son las actividades como la improvisación verbal, exploración de los movimientos corporales, del ritmo, de la plástica y la musicalización, del espacio, juego con objetos imaginarios, juegos de roles, entre otros que potencien la expresión y la acción.

Todo este proceso culmina con la fase de *revisión*, es el momento de expresión en el cual se centra en la reflexión en volver y revisar y analizar lo ya realizado cuyas actividades consisten en la verbalización, para ir haciendo conciencia de las diferentes maneras de expresión del lenguaje y de la acción tanto interna como externa. Por lo tanto, como:

Condición técnica, implica que el resultado de la acción escénica debe verse y percibirse por el espectador como espontánea, natural u orgánica, aunque la forma exterior de esa acción escénica sea completamente artificial. Natural no en cuanto sinónimo de cotidiano, de parecido a la «realidad», sino en cuanto a la fluidez con que el actor asume el nuevo comportamiento escénico, alejado de las leyes del comportamiento cotidiano. Es decir, que el actor en su fisiología, su psiquis, su cerebro, su cuerpo, su energía, etc., asume la tarea escénica como algo natural, orgánico, que tiene vida, que transmite vida, a pesar de estar sometida a otras leyes: las de la representación escénica. (Carvajal, 2015, p. 212)

En Jaramillo, Osorio, Rizk y Gómez (2004), el su método de *Creación Colectiva de Buenaventura*, comprende cuatro momentos: en primer lugar se realizan la investigación de un tema o problemática, para después pasar a la escritura del texto, una vez desarrollado este proceso se procede a la improvisación de los actores para crear la obra de teatro, para posteriormente presentarse ante un público invitado para discutir con este sobre la obra, que se presentaba como un producto inacabado abierto a los cambios suscitados a partir de la charla con los espectadores para enriquecer la obra y el mensaje, como una manera de objetivar la puesta en escena, dándole toda la importancia a la relación del público con esta y su participación en la construcción de la misma, en un ejercicio de retroalimentación, siendo el público quien finalmente pone a prueba, acepta o desapruueba el resultado de la creación, convirtiéndose por ende en una creación colectiva.

Es por eso que el proceso de creación teatral es constante, aunque se presente como un producto elaborado en su conjunto, lo que se aprecia es el proceso que se experimenta y percibe en ese instante, según Motos y Picó (2005 en González Parera, 2012), el proceso de creación en

el teatro compone una realidad creativa que evidencia unos indicadores entre los cuales se aprecian:

La fluidez, la flexibilidad, la originalidad, la elaboración, la sensibilidad a los problemas, la tolerancia a la ambigüedad, centralización en la tarea y comunicación. (p. 50).

Por otro lado, además de las etapas presentes en el proceso creativo, también es de nombrar que se encontró con Zonta y Maheirie (2012), quienes realizaron una reflexión teórica, “sobre el proceso de creación en el teatro, particularmente sobre la creación del personaje y la producción del espectáculo teatral” (p. 597), mostrando que dicho proceso creativo puede generar cambios en la subjetividad de los participantes quienes así lo mencionaron, considerando que la construcción de un personaje, es:

Una actividad intensa, movilizadora, que exige el desarrollo la participación del actor con el mundo del personaje y su distanciamiento de ese mundo, en un movimiento exotópico (Bakhtin, 2003), que posibilita el desarrollo acabado estético. De ese modo, el actor se objetiva en el personaje, al mismo tiempo que se vuelve sujeto de esa creación en una relación significada. (p. 598).

Siendo este un valor agregado inherente a todo proceso de creación, el cual necesariamente implica una transformación de la subjetividad del que crea, en este caso el actor que crea un otro a partir de sí mismo. Por ende según Zonta y Maheirie (2012), el actor:

Se convierte en otro sin dejar de ser él mismo. Este proceso no se da de forma lineal y tan bien que se define como el actor se involucra con y se distancia el personaje en diversos momentos de la creación (p. 600).

Aunque anteriormente se había enunciado que el proceso de creación es lento y puede exigir de un largo proceso, Zonta y Maheirie (2012), aclara que el proceso de creación teatral puede conllevar otras dinámicas las cuales exigen de una mayor celeridad en el proceso, ya que:

Al mismo tiempo que asumimos la complejidad que implica cualquier proceso de creación, reconocemos que, en el teatro, este proceso con frecuencia es acelerado. En virtud del plazo fijado por la fecha de presentación, la accesibilidad a menudo restringida al espacio físico del teatro ya las limitaciones materiales, los diversos elementos de la producción del espectáculo van ganando forma dentro de las condiciones posibles y, con frecuencia, sólo ganan una definición en los momentos previos al estreno. La inteligibilidad de esta aparente contradicción reside en el hecho de que la creación surge de la necesidad, de la escasez y, hasta, podríamos decir, de una cierta "presión", la cual desencadena la objetivación creativa, engendrada en un largo proceso de gestación. (p. 602).

3.3 La acción en el proceso de creación teatral.

Ya que la representación teatral y dramática es considerada fundamentalmente acción y que la actuación como fenómeno se comprende precisamente desde esta unidad de análisis, eje central en el trabajo del actor y los estudios en relación al teatro. Es importante anexar de manera sucinta a tener en cuenta sobre el proceso de creación teatral, que la acción en la actuación teatral tiene un gran valor para los estudiosos desde la psicología de la cognición, desde la psicología humanista y desde las neurociencias. Desde este último enfoque se pueden hallar investigaciones recientes, a partir de la relación que se ha establecido entre los estudiosos del teatro y los

científicos interesados en la comprensión de la ciencia del hombre, para retroalimentar ambas disciplinas, la ciencia y el arte. Pues como lo plantea Martín Fons, uno de los investigadores referentes actuales que expone ampliamente esta relación entre las neurociencias y el teatro, al afirmar que:

Los avances actuales en el campo de las neurociencias afectan de manera significativa a las artes escénicas, en general, y a la comprensión del proceso creativo del actor, en particular (Fons, 2015, p. 179).

Por lo que además resalta que muchas investigaciones actualmente desde esta perspectiva se enfocan en:

El estudio del trabajo actoral desde la perspectiva neurofisiológica de la acción y sus componentes, entendiendo el actor como «maestro de la acción», tal y como lo definieron los directores-pedagogos de la escena del siglo XX, desde Konstantin Stanislavski a Eugenio Barba. (Fons, 2015, p. 179).

Para Bauçà-Amengual (2015), el método de las acciones físicas de Stanislavski se traduce en una pedagogía interpretativa implementada por este. De tal manera esta autora, explica que las acciones pueden ser analizadas desde la neurociencia para describir el funcionamiento de la cognición motora en el actor. Y por ende la observación se centra en la manera como el actor construye la acción para lo cual su entrenamiento consiste en la elaboración de la intención que subyace a la acción sobre el cual se constituye el proceso de creación, aclarando que este proceso no se da por inspiración o por azar, sino que es el resultado de un trabajo estructurado. Por ende desde la neurociencia cognitiva motora según explica Fons (2015), el proceso creativo del actor

se entiende desde la acción, la cual se concibe desde un nivel interno y externo, implicando procesos cognitivos y la ejecución motriz. De esta manera se encontró que,

La relación entre lo externo y lo interno que se manifiesta constantemente en el trabajo actoral se explica desde la neurociencia motora destacando que toda acción, para ser real, integra dos niveles de actividad: uno mental y uno físico (Garrido, 69-73). Hablaríamos de una constante retroalimentación entre una vertiente fisiológica y motora y una vertiente cognitiva, provocando entre ellas una interacción fluida. Por este motivo, desde esta perspectiva, consideramos al actor una entidad psicofísica que crea a partir de la acción. (Fons, 2015, p. 187).

De tal forma, se tomaron algunos elementos desde esta relación entre las neurociencias y el teatro la cual aporta elementos sobre el funcionamiento de los procesos psicológicos básicos y superiores en su descripción, también se articularon otras perspectivas.

4. PROCESOS PSICOLÓGICOS BÁSICOS EN EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL Y DRAMÁTICA.

Por consiguiente, de manera general se entiende por procesos psicológicos aquellos procesos cognitivos, objeto de estudio de la psicología, que según Fernández-Abascal, Martín y Domínguez (2001), posibilitan que el individuo tome conciencia de sí mismo y del entorno. Estos se pueden apreciar por medio de la conducta y son el origen de esta, permiten el ajuste del comportamiento según las condiciones, exigencias y demandas ambientales. A su vez, están categorizados como procesos básicos y como procesos superiores. Los procesos básicos comprenden sensación, percepción, atención y memoria y los procesos superiores: pensamiento,

lenguaje, inteligencia, y aprendizaje, adicionalmente están acompañados de aquellos procesos activadores como las emociones y la motivación. Comúnmente, según Hernández (2012), estos se presentan didácticamente divididos por compartimentos para una eficaz comprensión de quien los estudia aunque se entiende que estos procesos se interrelacionan de manera simultánea unos con otros.

Este capítulo propone un acercamiento de la psicología al teatro, a los procesos psicológicos básicos que trabaja el actor de teatro en el proceso de creación del personaje, para lo cual debe pasar necesariamente en un principio por un proceso de *sensibilización de la sensopercepción*, para estimular y ampliar la capacidad de observación, el descubrimiento motriz y los procesos como la atención y la memoria. Elementos que se pudieron rastrear en los postulados de la teoría teatral desde un enfoque pedagógico, pragmático y creativo, que hace énfasis en el proceso.

Por consiguiente los procesos psicológicos básicos como la sensación, percepción, atención y memoria, en Hernández (2012), son fundamentales para entrar en contacto con el entorno a través de los sentidos, y aunque denominados como básicos, según Marchetti y Pereno (2017), su funcionamiento requiere de gran complejidad y dinamismo.

4.1 La sensopercepción.

En primer lugar, es necesario hacer una breve descripción sobre el papel que cumple la sensación en el organismo, desde una perspectiva biológica. Como afirma Luria (1978), las sensaciones son el fundamento y la fuente primordial de los conocimientos que se pueden tener sobre el mundo exterior y del propio cuerpo por medio de los sentidos, los cuales se constituyen como las puertas de la información que capta la percepción, ya que funcionan como las vías o

canales receptores que se conectan con el cerebro transformando los estímulos en sensaciones fisicoquímicas que van accionando a la percepción Yampufé (2013). Dicho de otra forma, las sensaciones por medio de los sentidos son:

Los canales básicos y por los que la información sobre los fenómenos del mundo exterior y en cuanto al estado del organismo llega el cerebro, dándole al hombre la posibilidad de orientarse en el medio circundante y con respecto al propio cuerpo (Luria, 1978, p. 9).

Si los canales receptores estuvieran “cerrados y los órganos de los sentidos no llevaran la información necesaria, no sería posible ninguna vida consciente” (Luria, 1978, p. 9). Otra de las características de las sensaciones en González y Nahoul (2008), es que estas comprenden la activación de unos receptores específicos encargados de captar los estímulos provenientes del exterior y que están ubicados en los órganos sensoriales; entre las cuales se comprenden la estimulación luminosa, las ondas sonoras, la temperatura, la presión sobre la piel, los olores, los sabores y el movimiento captado por los receptores propioceptivos. Asimismo, cada órgano tiene una manera particular de captar el estímulo, convirtiéndolas en representaciones sensoriales, cinestésicas, auditivas, gustativas, olfativas y táctil, ya que la percepción es un sistema funcional con representación cortical cuya naturaleza es visual, táctil, olfativa, gustativa o visceral Yampufé (2013). Conviene subrayar que la sensación funciona en estrecha relación con la percepción, esta es considerada como un fenómeno psíquico, por ende sensación y percepción son inseparables, pues según González y Nahoul (2008), toda percepción inicia en una sensación, captando las sensaciones como un todo, al codificarlas y atribuirle un significado.

Adicionalmente, en Yampufé (2013), la capacidad del aparato sensorial es limitada, ya que no todo lo que hay en el entorno se puede aprehender. Asimismo es de saberse que la manera como se percibe es configurada por el aprendizaje, cuyo proceso incide en la selección de los estímulos captados del entorno por la percepción, a su vez discriminados por la atención, proceso que también ha sido considerado como función de la percepción, ya que organiza los estímulos y permite decantar la información. De esta manera, la sensorialidad está también mediada por la atención.

Por consiguiente como explica Yampufé (2013), es por la percepción que se es consciente de las sensaciones, distinguiendo las señales que emite el organismo gracias a los patrones de reconocimiento adquiridos, codificados y almacenados en la memoria lo que permite recuperar la información guardada, es decir, el aprendizaje adquirido, los recuerdos, las vivencias y las experiencias previas. Por ende, como expone González y Nahoul (2008), la percepción se configura y está regulada por la subjetividad, por lo cual la realidad se presenta como una construcción “diversa” para cada individuo, mediada por el aprendizaje e influido por las experiencias vividas, los intereses motivacionales e individuales y características de personalidad, de acuerdo con esto,

Significa que el hombre no solamente oye, sino que también escucha, incluso a niveles intensos, y que el hombre no solo ve, sino que observa y contempla (Rubenstein, 1982, citado en Yampufé, 2013, p. 11)

En síntesis, a nivel sensorial en Latner (1913, en Acosta, 2011), existen dos sistemas activos, uno sensorial y otro motriz. Considerando que el sistema de percepción sensorial es el encargado

de recibir los estímulos externos, aunque siendo receptor no por eso es visto como algo pasivo, ya que este sistema sensorial también participa en la construcción y selección de los estímulos percibidos, ya que, una de sus características es que es un sistema con una capacidad limitada, por ende, no recibe todo porque podría haber una sobre estimulación y saturación de estímulos, es decir que este selecciona de acuerdo a las necesidades individuales y del organismo, tomando del medio solo lo requerido; y el otro sistema es el motor, cuya facultad es la de modificar el medio ambiente por medio de la acción.

4.1.2. Momento de sensibilización de la sensopercepción en el actor.

De esta manera es de entenderse que para iniciar con todo proceso creativo esta parte de la sensopercepción, iniciando con el proceso de incorporar e interpretar los estímulos, para darle una significación a las experiencias vividas desde una mirada artística, como una manera de percibir o de asumir una postura frente a algo, en busca de otras formas diferentes de ver y de representar las cosas. Es por esto como plantean Motos y Navarro (2003), que todo acto expresivo conlleva un doble movimiento, el de *impresión* y el de *expresión*, siendo el primero recepción de los estímulos externos percibidos por la persona, y el segundo cuando la persona elabora, exterioriza y comunica lo que siente.

Por otro lado como expone Carvajal, (2015), el entrenamiento o training del actor, está constituido por un momento pre-expresivo y uno expresivo. De esta manera el momento pre-expresivo, se ubica en la fase de sensibilización, el cual hace parte de la exploración creativa; para esto el actor realiza una serie ejercicios y juegos, para posibilitar su preparación física y

mental, y así después pasar al momento expresivo durante el cual se ha realizado un proceso de transformación del actor al ir elaborando interiorizando la técnica para ir creando el personaje.

También es de saberse que para el entrenamiento, se hace necesario de la aplicación de unos principios pedagógicos, de esta manera Carvajal (2015), expone que dichos principios están compuestos por: principios de oposición y de simplificación, sobre los cuales ella indaga ampliamente en su investigación, basándose en la Antropología del actor de Grotowski, quien plantea que el trabajo del actor, consiste en pasar de un nivel pre-expresivo a uno expresivo, asimismo plantea que dichos procesos constituyen la desterritorialización del cuerpo culturizado para llegar a la re-territorialización del cuerpo llevándolo a la manifestación de una nueva cultura, o una “segunda naturaleza”, a partir del desarrollo de nuevas formas de expresión del cuerpo, de nuevos reflejos tanto musculares como nerviosos, es decir que el cuerpo del actor pasa por un proceso de creación, de transformación, de moldeamiento, para llegar a la expresión artística y adquirir un cuerpo y una expresión estilizada, denominado también como el paso de la expresión cotidiana a una extracotidiana, rompiendo con los automatismos.

De tal manera, entendiéndose que el proceso creativo es considerado como “una desintegración temporaria de las formas tradicionales de razonar y de percibir” (Cornejo y Brik Levi, 2003. p. 19), es por eso por lo cual el actor debe ampliar las facultades sensoperceptivas, para desarrollar su sensibilidad con el fin de ampliar sus formas de razonar y de percibir, siendo este uno de los procesos fundamentales para estimular la creatividad en arte del actor. Lo cual hace parte de su entrenamiento mental y físico, sensibilizarse a sí mismo, para expresar por medio de su cuerpo, siendo este el instrumento por medio del cual crea las acciones.

En tal caso, partiendo desde Stanislavski, continuando con Chejov entre muchos otros referentes para el teatro, el entrenamiento del actor, se ha convertido en el punto sobre el cual se han construido las técnicas y métodos para resolver los problemas y entender los mecanismos inherentes al proceso de creación en el actor, cuya finalidad es preparar y mostrar al actor las maneras para crear y hacer creíble el personaje en escena.

Entre los maestros y estudiosos del área del teatro, también se encontró a Uta Hagen (1919-2004), actriz y preparadora de actores. Quien asimismo se ocupó en desarrollar la pedagogía del actor para abordar el proceso de creación en el teatro. Ella afirma, que inicialmente para activar la creatividad del actor, este debe pasar por un momento de sensibilización de los sentidos y de la percepción, proceso que consiste en estudiar y escudriñar en lo que ella denomina como los sentidos físicos y los psicológicos. Para ella los sentidos físicos son las sensaciones que activan las emociones y las cogniciones, es decir los sentidos psicológicos y estos a su vez generan otras reacciones sobre los sentidos físicos, estableciéndose de una relación circular de influencia mutua, lo cual implica una gran complejidad ya que no se puede establecer una línea divisoria entre uno y otro. Considerando esto, el actor puede hacer consciente este proceso al estar atento a la manera como responde a los estímulos internos y externos para lograr una adecuada interpretación y recreación de emociones auténticas recreando su proceso. Para ella, el actor necesita desarrollar una intensa sensibilidad, recuperando la espontaneidad de los sentidos, censurada y regulada por la cultura, por ende sostiene que debe haber una desensibilización de los sentidos, para salir de la alienación social e insensibilidad generada por el adormecimiento de los mismos, ya sea por (sobre estimulación) o por el individualismo, lo cual va produciendo una

desviación de la atención sobre el efecto que producen los sentidos hacia adentro bloqueando la imaginación.

De tal forma para esta autora una manera de abrir los sentidos para aumentar la sensibilidad necesaria en pro de estimular la máxima capacidad en el proceso de creación, es la de entender el funcionamiento de los órganos sensoriales, encargados de recibir los estímulos tanto internos como externos e indagar por otras formas de comprender lo se percibe, en tanto, la observación consciente de este proceso amplía la sensibilidad perceptiva y el interés atencional, con el fin de recoger material para crear y poner al servicio del personaje.

Asimismo es de aclarar, como plantea Hagen (2002) que el trabajo del actor está en investigar, observar y acercarse a lo que se concibe en el teatro como el *realismo* diferente al *naturalismo*. Aclarando la diferencia de estas dos perspectivas, pues desde la primera se asume una actitud de investigar, seleccionar y crear de acuerdo a las necesidades del personaje, ya que esta piensa que es a partir de la investigación que debe surgir la interpretación que el actor hace de la vida misma, y en eso que se selecciona es desde donde se aprecia su capacidad artística, esa capacidad de transformar y de elaborar lo que percibe, a diferencia del segundo que trata de imitar la vida, lo cotidiano sin realizar una selección adecuada, es decir que el actor hace una reinterpretación de sus creencias y la manera como siente y piensa en lo cotidiano.

Entonces en resumen, es de recordar que la habilidad de crear según Rodríguez (1989) puede ser potenciada y asumida como una actitud que requiere de curiosidad, de preguntarse por otras cosas, es una necesidad de búsqueda y de descubrimiento constante, siendo esta una manera de ampliar la percepción, en tanto se trata de ir más allá de lo que ofrecen las apariencias, de ver lo

que hay por detrás de las cosas. Para esto el actor también debe ir realizando un *acopio de datos* tanto de sí mismo como del exterior.

4.1.3. Sensibilidad propioceptiva y exteroceptiva.

Durante este proceso de sensibilización de la sensopercepción se encontró que unos de los sentidos más importantes sobre los cuales trabaja el actor son los de propiocepción, interocepción y exterocepción.

De tal modo, existen las sensaciones encargadas de enviar las señales de los estímulos generados por el movimiento, la motricidad, la postura corporal, la ubicación espacial y las necesidades básicas de organismo, según Luria (1978) estos fenómenos sensoriales han sido clasificados como:

1. *Sensaciones exteroceptivas*: comprenden las que se dan por contacto como el gusto y el tacto y las que son a distancia como el olfato, el oído y la vista. Estas son las que obtienen como ya se ha dicho antes las señales provenientes del exterior al organismo y son la base para crear un comportamiento consciente. Según esta clasificación, las sensaciones exteroceptivas, vienen de los órganos sensoriales, como vista, nariz, piel, lengua, encargados de ponernos en contacto con el mundo exterior.
2. *Sensaciones propioceptivas*: estas indican la ubicación del cuerpo en el espacio y la postura del aparato motriz que lo sustentan y regula los movimientos corporales.
3. *Sensaciones interoceptivas*: son las encargadas de reunir las señales que llegan del interior del organismo hasta el cerebro, estas comprenden los estímulos emitidos por las

paredes del estómago, el intestino, el corazón y del sistema circulatorio, entre otros órganos internos; también regulan el metabolismo, indican sobre las necesidades básicas del organismo como el hambre y la sed y cuando alguno de estos órganos está enfermo envía al cerebro las señales de dolor. A su vez, estas sensaciones se consideran como las más elementales, además que en la corteza cerebral comparte funciones que condicionan lo emocional, a la vez son consideradas como sensaciones “difusas” haciéndose difícil tomar conciencia de estas. Asimismo, indican de la necesidad de liberarse de las tensiones como el “estrés”, causante de afecciones el organismo, Luria menciona que en relación a esto hay un área importante de estudio sobre las enfermedades psicósomáticas.

En cuanto a estos procesos implicados en el trabajo del actor, como señala Carvajal (2015), la sensibilidad exteroceptiva incluye una atención perceptiva, para estar alerta a los estímulos del entorno y de las informaciones y sensaciones que llegan del exterior. Más detalladamente, las sensaciones exteroceptivas son aquellas,

Procedentes del exterior, donde se desarrolla el movimiento, sobre los objetos que recae la acción y la relación que se establece con ellos. Asociadas y relacionadas con el movimiento, (se encuentran) las sensaciones de peso, consistencia, resistencia, etc., en todos sus contrastes y matices: liviandad, inercia, abandono, suavidad, blandura, densidad. Se producen también las sensaciones espaciales de amplitud o volumen, posiciones, trayectorias; las orientaciones arriba-abajo, adelante-atrás, izquierda-derecha, la simetría y asimetría; y también las sensaciones rítmicas: el balanceo, el acento, la pausa, la lentitud, la melodía (Vallejo, 2001, citado por Carvajal, 2015, p. 272).

En Carvajal (2015), la función propioceptiva es la que le permite al actor estar en contacto con su cuerpo de manera constante, así:

Para llegar al desarrollo de esta sensibilidad, se requiere de una capacidad de observación profunda, una presencia. Este estado de presencia se desarrolla en la “conciencia despierta”. La primera tarea es la de despertar la sensibilidad de la piel y de este modo recobrar la imagen del cuerpo. Solo entonces se puede desarrollar la conciencia del espacio corporal, que abarca los músculos, los órganos y la estructura ósea» (Alexander, Gerda; 1979, citado en Carvajal, 2015, p. 272).

En tanto la sensibilidad interoceptiva, es una de las más importantes para el desempeño de un actor en su oficio, pues “del desarrollo de esta sensibilidad depende buena parte de las posibilidades expresivas del cuerpo del actor” (Brook, 1994 en Carvajal, 2015, p. 203). En tal caso, como explica la autora, este entrenamiento se aborda desde unos principios pedagógicos, en la incorporación de estos partiendo de la dualidad mente-cuerpo, de la unidad-totalidad para llegar a la comprensión de la mente-cuerpo como un sistema que está en constante interrelación.

De esta manera el actor, se ejercita en su capacidad de observación interna y externamente, haciendo conciencia del funcionamiento de la sensibilidad propioceptiva (también conocida como el sentido Kinestésico) y de la sensibilidad exteroceptiva, cuyas funciones que son complementarias, y son las que permiten en un principio ir adquiriendo una mayor "conciencia corporal" en tanto implica una conciencia de sí mismo, momento pre-expresivo de preparación, sensibilización y concientización para después llegar al momento expresivo, y para esto el actor debe estar en sincronía con estas funciones y para lo cual, es de tener en cuenta que,

Un estado manifiestamente exteroceptivo excluye de la conciencia una información cenestésica crucial; un estado totalmente introspectivo no logra mantener el sentimiento corporal en contacto con el mundo. Ambos estados nos resultan incómodos. Ambos tienen solución. Sencillamente haz lo siguiente. Cuando te des cuenta de que has perdido la mitad de tu experiencia al perder la conciencia, bien de ti mismo o bien del mundo, límitate a prestar atención a la otra mitad. Verás que no disminuye tu conciencia del uno porque hayas aceptado el otro. Al contrario, una y otra vez, los alumnos comentan que ven y oyen con mayor claridad cuando sus cuerpos están despiertos, o que sus percepciones cinestésicas aumentan cuando se abren al espacio y al tiempo (Conable, 1992, citado por Carvajal, 2015, p. 199).

Asimismo en Carvajal (2015), se encontró que parte del entrenamiento del actor, para pasar de un nivel pre-expresivo al expresivo, consiste en *alterar el sentido del equilibrio*, para lo cual debe practicar ejercicios buscando el desequilibrio, al erguirse y explorar otras modos de movilizar el cuerpo, para provocar y encontrar otras funciones y habilidades, activando lo motriz, el sistema nervioso, el sistema muscular y las articulaciones. Por tanto, el desequilibrio se convierte en una forma de intervención que activa los sentidos interoceptivos, exteroceptivos y propioceptivos, constituyendo un ritmo interno y externo diferente a la vez que va generando otras sensaciones y percepciones a partir del movimiento.

En consecuencia el sentido cinestésico, según González y Nahoul (2008) se percata de las sensaciones del movimiento y del equilibrio. Siendo este tan importante para el trabajo del actor, ya que este debe involucrar todo su cuerpo para expresar ideas, sentimientos, emociones,

sensaciones y percepciones para recrearlas y representarlas por medio del movimiento, Agudelo (2006).

También son las sensaciones cinestésicas las que permiten jugar con los sentidos en el escenario, por ejemplo en Hagen (2002), para que el actor pueda lograr una “sensación de oscuridad total”, debe centrar su atención no en la vista, sino en el tacto y en el oído, para guiarse por medio de estos, para activar el sentido que permita la ubicación en el espacio haciendo corresponder sus acciones con la sensación de oscuridad, así además buscando posibilitar una ejecución más fácil de los movimientos; igualmente para el actor que necesite representar a una persona ebria, primeramente para no caer en el estereotipo o cliché del ebrio, debe observar que anímicamente hay muchas maneras diferentes de comportarse de un ebrio a otro, pero en general debe recrear unas sensaciones de pesadez, alteración en el equilibrio, dificultad para pronunciar las palabras, habiendo la alteración tanto de la vista (dificultad para enfocar y ver con claridad) como del oído (ya que disminuye la función cinestésica para controlar el equilibrio) y la reacción motriz es más lenta (los movimientos a ejecutar son más torpes o lentos).

Para lograr saber en cuál de los sentidos hacer mayor o menor énfasis, de esta manera se logra recrear desde una sensación para transmitirla al público. Asimismo para esta autora, cobra gran importancia la preparación física que requiere el actor, ya que las actividades motrices que en lo cotidiano se ejecutan de manera automática, para la actuación se requiere de un manejo consciente, para provocar estas sensaciones de manera voluntaria, ya que el trabajo del actor está en recrear, transmitir y comunicar con su cuerpo, de manera que partiendo de una sola sensación, se puede llegar a una manera de expresión más elaborada y compleja, de tal forma:

Sensación y movimiento se convierten en un solo acontecimiento. Ya no se trata de un sentido único y distintivo, sino de los sentidos, que producen efectos y respuestas intercambiables, y de diferentes estímulos sensoriales que se 'traducen' en los mismos movimientos y tensiones (Crary, 2008, citado por Grumann Sölter, 20016, p. 80).

Como se ha descrito anteriormente en palabras de Carvajal, (2015), es por medio de una preparación tanto física como mental desde el entrenamiento o “training” del actor, que este logra el desarrollo de habilidades físicas, la potenciación de los procesos y funciones mentales y destrezas que le permiten una actuación creíble, dicho proceso le permite descubrir en mayor grado la sensibilidad propioceptiva, al estar en permanente contacto con su todo su cuerpo, al ganar mayor conciencia del espacio que ocupa, de la postura, y de las posiciones que asume con cada parte del cuerpo al realizar los movimientos, desplazamientos y acciones, cuyo entrenamiento se aborda desde la tensión, ya que los movimientos deben romper con lo cotidiano, generando el desequilibrio, los opuestos, amplificación, simplificación, coherencia e incoherencia, el cual requiere de un arduo trabajo desde el nivel pre-expresivo constituido como la base para llegar a un nivel expresivo, cambiando el tono del cuerpo para llegar a la acción, al involucrar todo el cuerpo y cuyo proceso mental implica la atención de la mente consciente sobre la realización de lo que se establece como la partitura de movimiento denominación utilizada por Grotowski.

Por ende la partitura de movimiento se constituye en la elaboración que se realiza durante el proceso creativo independiente del texto o dramaturgia, para después construir el ensamblaje entre el texto y el movimiento en una relación de causalidad, dándole otro sentido teatral a la dramaturgia, al guiarse por una subpartitura del movimiento la cual contiene la intención de lo

que se quiere transmitir y es desde donde parte la creación, para llegar a la ejecución de la acción con su consecuente justificación.

En suma, según Hagen (2001), las sensaciones se pueden activar por autosugestión, pero para esto se requiere del dominio de una técnica, y de una adecuada preparación, ya que hay que controlar cuidadosamente las sensaciones provocadas vigilando que estas no sean las que controlen al actor, y una manera de lograrlo, es desviando la atención a otra parte del cuerpo diferente de donde se generó el estímulo. Recomienda que para adquirir una mayor sensibilidad y facilidad en inducir los estímulos, se debe entrenar la “memoria sensorial”, al concentrarse en sentir los estímulos provenientes del entorno, e ir guardando un registro de estos, para posteriormente evocar, y transferirlas al servicio de sus personajes, para lo cual el actor debe además buscar el no caer en la manera cotidiana de ver la vida, no perder la capacidad de asombro, en construir otros puntos de vista frente a la verdad de lo que se percibe. Aunque para Vygotski (1999 en Zonta y Maheirie, 2012),

El actor crea en el escenario infinitas sensaciones, sentimientos y emociones que se convierten en la emoción de toda la audiencia teatral. Antes de que se convirtiera en objeto de incorporación del actor, ellos estaban dados en una formulación literaria, nacieron en el aire, en la conciencia social. (p. 604).

4.1.4. La expresión corporal - movimiento - percepción - atención y cognición motora

En lo encontrado hasta aquí se puede decir que hay un proceso de recepción y de búsqueda y otro de expresión por medio del cuerpo, de esta manera cabe decir que la expresión corporal como disciplina, implementada por el arte dramático, posibilita, “Según Ratliff (1997), Van’t Hof

(2002) y Williams (2001), (...), la motivación, la autoexpresión, la exploración creativa, la observación (propia y del otro), la imaginación corporal, y la cooperación” (citado por Rodríguez y Araya, 2009, p.141).

Asimismo, se puede observar que, “en el proceso actoral, se unifican diferentes niveles cognitivo-motores estableciéndose una relación circular entre imaginación-percepción-acción” (Fons, 2015 citado por Bauçà-Amengual, 2015). De acuerdo a lo que enuncia Rodríguez y Araya (2009), la expresión corporal implica guiar la atención a lo que siente el cuerpo a partir del movimiento para recrear las sensaciones generadas a partir de un despliegue motriz que a su vez busca producir nuevos movimientos por medio de motivaciones y cualidades emocionales recreadas y guiados imaginariamente, propiciando la espontaneidad de los sentimientos a los cuales se les va poniendo cuerpo. Según este autor, la práctica de la expresión corporal logra, “lo que Sheets-Johnstone (1981) llama *“pensar en movimiento”*, proceso en que las sensaciones se vuelven movimiento y el movimiento se vuelve sensación”. (p.80), activando la percepción, los procesos cognitivos como el pensamiento creativo e imaginativo y la sensación de autoeficacia corporal, por ende la sensación de bienestar físico y mental, a partir de la expresión corporal fluida.

Cabe resaltar que según Rodríguez y Araya (2009), dentro de la investigación que estos realizaron sobre el efecto que puede generar la expresión corporal en el estado de ánimo y el autoconcepto, aplicado en un contexto educativo, encontraron que la expresión corporal contribuye a potenciar los beneficios, para:

Mantener estados de ánimo positivos en la población estudiantil a lo largo de un ciclo lectivo y, además, para mejorar su confianza en las demás personas, lo que mejora la asimilación del trabajo en equipo (p. 149).

Asimismo, desde otros referentes interesados en el teatro aplicado a los procesos de intervención psicosocial con propuestas como el Teatro del Oprimido, es:

Para Boal (2001), los cinco sentidos están relacionados estrechamente, y por esto plantea que todas las actividades humanas son actividades corporales que involucran a todo el cuerpo en general; es decir que el cuerpo y la psique son vistos como un sistema que funciona entrelazado y no de manera desarticulada (citado por Barros, Guerrero y Prías, 2014, p. 22).

Es Boal quien propone una serie de ejercicio para trabajar en su Teatro del oprimido también en consonancia con la necesidad de “reconectar esos sentidos y la sensibilidad a través de experiencias que posibiliten encontrarse con el yo interior (...) a partir de la doble relación que establece entre el juego/ejercicio y cuerpo/mente” (p.22). Se resalta que hay una serie de ejercicios que se pueden encontrar su libro “juegos para actores no actores”.

4.2. Concentración de la atención durante la actuación.

De manera general, la atención considerada una habilidad y también una función de la percepción la cual selecciona y discrimina la información percibida. Según Best (2002), es también la capacidad que tienen las personas para enfocar un esfuerzo mental, *es decir concentrarse en un estímulo seleccionado dejando por fuera otro*. Sus características implican la capacidad de ser selectiva, de sostener la concentración y de simultaneidad. De esta manera la

selectividad consiste en desplazar la concentración de un estímulo a otro de manera voluntaria o de manera involuntaria frente a un estímulo que sobresalga entre otros o que se imponga de forma abrupta o inesperada, asimismo la atención puede desviarse del foco principal a uno secundario y volver a retomar el foco o una tarea en cualquier momento; otra de sus características es la de *sostener* un foco de atención, siendo esta una capacidad que se va desarrollando con la edad, para lograr un esfuerzo sostenido de la atención por períodos de tiempo más amplios, en los adultos hasta de 90 minutos. La atención sostenida permite el desarrollo de actividades de aprendizaje y el logro de objetivos que impliquen gran esfuerzo mental; consecuentemente otra de las características de la atención es la capacidad de atender de manera *simultánea* frente a diferentes estímulos, siempre y cuando provengan de canales receptores diferentes, por ejemplo vista y oído, es decir que se pueden tener varios focos a los que atender de manera conjunta, logrando procesar la información de diferentes estímulos.

Por consiguiente, según Gómez en (Hernández, 2011), la atención es “el organizador de la mente”, y también es la que,

Sosteniéndose en la percepción y en los sistemas de memoria y respuesta, selecciona la información que llega del exterior para construir una experiencia psicológica y de acuerdo a ésta llevar a cabo una acción (Hernández, 2011, p. 86).

Es decir, que la atención como explica Luria (citado en Hernández, 2012), funciona como una especie de filtro de los estímulos externos, al seleccionar y organizar la información proveniente del mundo exterior, pero aunque parezca automático, dicho proceso es de gran complejidad ya que al funcionar de manera voluntaria o involuntaria, algunas funciones se pueden realizar de

manera consciente y habrán otras que necesariamente se tendrán que realizar de manera automática una vez aprendidas, en este caso cuando se trata de habilidades que impliquen procesos motrices almacenados en la memoria procedimental, para dar espacio a otros procesos cognitivos que requieren de atención.

Por ende, la atención está en constante relación con la percepción, la memoria y otros procesos cognitivos, al realizar una preselección entre los estímulos recibidos por los canales sensoriales captados por la percepción, ya que sería imposible memorizar todo, es por esto que requiere organizar los detalles de lo atendido para ponerlos a disposición de la memoria aquellos información de relevancia proveniente de los estímulos.

Este proceso también puede ser estimulado por el hábito, ya que según Hernández (2011), la atención puede habituarse por las actividades realizadas en lo cotidiano, llevando a que se fije en unos estímulos más que en otros, se podría decir que corresponde a aquellos estímulos y procesos que son de utilidad para la práctica de un oficio, asimismo influyen en gran parte los gustos, los intereses y las motivaciones, ya que a mayor gusto por algo mayor receptividad a la cantidad de estímulos en relación al tema de interés, que en definitiva también puede ser condicionado por las vivencias y las experiencias previas y una alta automotivación, en tanto la atención está estrechamente relacionada con la motivación, la cual tiende a estrechar el foco atencional según Yampufé (2013), la motivación también se entiende como el proceso que,

De algún modo inicia, dirige y finalmente detiene una secuencia de conductas dirigidas a una meta, eso es uno de los factores determinantes del comportamiento, y que tiene que

ver con variables hipotéticas que son los motivos (Puente 1998, citado en Yampufé, 2013, p. 11).

En Hernández (2012), la atención no se puede desligar de la emoción, se trata de tener un autocontrol, esta implica una acción a la cual subyace una motivación, y que asimismo una de sus cualidades es que se puede dirigir por medio de autoinstrucciones, para de esta manera lograr fijar la atención en los objetivos deseados. Entiéndase que aunque se mencione el funcionamiento de dichos procesos como si fueran procesos que operan por sí solos sin sujeto, no se puede descartar que estos procesos se hacen y se transforman de acuerdo a la personalidad y la historia de cada individuo, configurándose también por un aprendizaje significativo que cada quien elabora de manera subjetiva.

A la par cabe resaltar que atención y conciencia son dos procesos cognitivos que componen una estrecha relación, y que asimismo estos procesos juegan un papel muy importante en lo actitudinal para el trabajo del actor. Es de nombrar que constantemente desde el ámbito teatral se le exija al actor que debe mantener la *concentración de la atención* en lo que está realizando. En Hernández (2011), la conciencia de la atención, implica que la atención se puede manejar y fijar a voluntad por el individuo direccionando otros procesos cognitivos como el pensamiento y la inteligencia para la consecución de un objetivo, tarea a realizar o solución de un problema. Asimismo implica la metacognición como el proceso mediante el cual se puede supervisar y autorregular la manera como se aprende analizando de manera reflexiva y por medio de la atención la manera como se está dando el desempeño y la aplicación de unas técnicas que permitan obtener un mejor rendimiento en el proceso de aprendizaje. Aunque es saberse que también en la vida cotidiana se puede prestar atención de manera involuntaria pero sin ser

consciente de los estímulos de manera reflexiva o que esta se puede volver difusa por el exceso por sobreestimulación del ambiente o por factores emocionales. También deja de estar en estado de alerta cuando los estímulos resultan ser familiares activándose sólo ante estímulos nuevos y llamativos. Es decir que,

En términos generales atención y concentración están íntimamente relacionadas, ya que por definición atención es el acto volitivo y consciente de interesarse por algo, lo que supone concentrarse en ello, mientras que concentración es la atención fuerte y directa hacia lo que se está haciendo o interesa, que para Stanislavski es, la única forma en que se debe utilizar la atención en escena (Rodado, 2015, p. 160).

De esta forma, según Román y Soto (2017), además de los rasgos físicos y emocionales, el actor debe adoptar unos estados mentales implicando un esfuerzo cognitivo. Ya que para sostener al personaje que es ficticio, debe partir de unas motivaciones y tener unos objetivos y propósitos guiados por el deseo que atraviesa la obra, activando las acciones físicas que le dan coherencia y lógica al personaje. De igual forma en Carvajal (2015), para que un movimiento se convierta en una acción debe tener una intención siendo este la partitura interna del personaje, que guía la partitura de movimiento desde una secuencia. Asimismo según Rodado (2015), la motivación para el teatro es lo mismo que la justificación, la intención y los motivos implícitos que guían a las acciones creadas para representar al personaje.

4.2.1. Técnicas implementadas para trabajar la atención en el actor

Como expone Chejov en (Agudelo, 2006), “el movimiento y el cuerpo del actor son producto de su psicología, su percepción del mundo y de los seres humanos que lo rodean” (p.212). De

este modo se encontró que el actor debe explorar y ampliar sus facultades senso-perceptivas y atencionales. Por ende según Grajales (2012), el actor requiere ejercitarse en observar sin juzgamientos las maneras de comportarse de las personas y de los animales, así como las características y cualidades de los objetos y de igual manera esta contemplación se hace a un nivel interior ya que el ejercicio para el actor también consiste en explorarse a sí mismo. Por otro lado, según Agudelo (2006), el actor debe focalizar principalmente su atención en el comportamiento, siendo esta una de sus áreas de interés, con la intención de recopilar los datos que le servirán de material para crear la dramatización. Para esto uno de los ejercicios atencionales, consisten en contemplar la manera como se manifiestan las conductas de las personas en el lenguaje no verbal, los gestos, los roles y los estatus que asumen mientras interactúan, sus maneras de relacionarse, sus maneras de reaccionar solo o acompañado, los estados emocionales que manifiestan, las posturas que asumen, los movimientos característicos en la expresión de manías o incluso los tics que puedan manifestarse en situaciones tensas, y asimismo va haciendo conciencia en sus patrones de comportamiento y de aspectos que pueden resultar desconocidos sobre sí mismo. Todo este material le servirá para elaborar la manera de interpretar y expresar con su cuerpo las diferentes formas de comportamiento.

Otro de los ejercicios del actor según Carvajal, (2015), basado en la pedagogía de la totalidad, parte de la exploración del movimiento para llegar a una totalidad, y que en primer lugar consiste en fragmentar el movimiento para convertirlo en unidades de análisis, guiando y concentrando la atención en realizar un esfuerzo para coordinar las “funciones perceptivas, cognitivas (memoria), función de las sensaciones interoceptivas y exteroceptivas” (p. 272), cuyo proceso implica alternar entre la atención focalizada y dividida, dirigida hacia las sensaciones corporales que van

produciendo los movimiento para ir logrando un mayor nivel de conciencia sobre estos mismos y de esta manera ir elaborando e ir juntando de una nueva forma las partes en toda una construcción a recrear.

Por ende, este ejercicio consiste en la interiorización que implica la “capacidad de cortar la atención puesta en el entorno para centrarla en las propias sensaciones corporales, con vistas a hacerlas pasar al nivel consciente” (Boulch, 2001 citado por Carvajal, 2015, p. 130). Es decir que el actor también debe supervisar el estímulo y la manera como se produjo la sensación y el sentimiento para poder volver a generarlo, por lo tanto:

En el principio de totalidad, la búsqueda de múltiples variaciones, planos, subdivisiones de la acción, del movimiento, conlleva una ampliación de la atención y de la percepción, y por ende favorece la realización consciente de la acción, posibilitando un estado de alerta presente, desde el cual cada acción, movimiento o secuencia que se repite, surge como si fuera la primera vez que se realiza. (p. 274).

Asimismo Carvajal (2015), plantea que el actor debe adquirir una *sensibilidad superficial y profunda*, en tanto la una lleva a la otra por medio de la observación detenida e implícita, como si se tratara de visibilizar lo que está ahí de manera latente, es decir, que se trata de pasar a la conciencia aquellos procesos automáticos que funcionan a nivel inconsciente, hacia los cuales hay que dirigir la atención, procesos que se pueden activar por medio del movimiento y que requiere un estado de alerta, de “conciencia despierta” sobre lo que sucede a nivel corporal y mental.

En consecuencia, tanto para el dominio como para el control del movimiento y para estimular la creatividad, el actor requiere aprender a relajar sus músculos, según expone Rodado (2015), esto implica guiar la atención para observar cada parte de su cuerpo que está en tensión y que a su vez es estimulada por el movimiento, ya que el movimiento hace que el cerebro se conecte con las diferentes partes del cuerpo, se trata de controlar las tensiones al ir buscando relajar los músculos y los nervios.

Otros de los ejercicios que trabajan la atención en un mayor grado junto con otros procesos cognitivos de orden superior parten de la improvisación, y que según Rodado (2015) es un entrenamiento que consiste en manejar la acción-reacción ante una situación o estímulo. También funciona como una provocación para movilizar la creación, la solución de un problema que se presente en el escenario y que por ende implica la inteligencia y la toma de decisiones; asimismo conllevan a la apertura hacia lo novedoso ya que exige disponibilidad y cooperación para con el ejercicio, ya que no se permite la negación de ninguna propuesta que surja en el escenario movilizándolo a la acción, para que de esta manera fluya la aceptación del estímulo, se trata de recibirlo y actuar dejando emerger la imaginación. Dicho en otras palabras esta es una técnica que parte de una situación no real, llevando al actor a que viva una realidad en el escenario pero dentro de los límites imaginarios, y una de sus finalidades es la de mantener la atención activa. De esta forma el actor se entrena en la capacidad de reaccionar ante la escena como si fuera algo real.

Por consiguiente dicho entrenamiento según Rodado (2015), implica un conflicto o problema a solucionar, desarrolla la escucha y obliga al actor a suspender la expresividad y la atención sobre sí mismo para estar alerta a los demás a la vez que activa la espontaneidad, la velocidad de

pensamiento y la inteligencia para la solución inmediata de un problema o situación hipotética, por tal razón el actor debe estar en estado de alerta. Es de aclarar que esta técnica debe practicarse como un juego, para que se mantenga una actitud cómoda y relajada, libre de tensiones y bloqueos. Asimismo el ejercicio de la improvisación es una de las técnicas más potentes dentro del teatro para movilizar los procesos de creación, posibilitando la espontaneidad de la expresión.

Cabe resaltar que la atención en Román y Soto (2017), constituye la capacidad de concentración, cuyo proceso consiste en centrar los procesos perceptuales en lo corporal, lo emocional y los pensamientos. Entre otras, presentan una lista de ejercicios recopilados de diferentes autores que trabajan la atención, recomendados para potenciar esta capacidad y ampliar la capacidad de imaginación, la flexibilidad cognitiva, entre otros. Entre estos ejercicios trabajan también la improvisación, centrada en disminuir la censura para que emerjan imágenes o ideas con la disponibilidad en aprovecharlas y no bloquearlas, a la vez que se estimula la creatividad, la seguridad en sí mismo, pues minimiza el temor a equivocarse, no hay error, dentro de la improvisación nada de lo que surja se considera error siempre y cuando no bloquee o niegue las propuestas. También presentan otra serie de ejercicios que buscan que el actor, en continuidad por lo planteado por Stanislavski, sea consciente de su cuerpo y de cada músculo que utiliza en la ejecución de cada movimiento. Asimismo en Agudelo (2006) y Hagen (2002), se pueden encontrar una cantidad de ejercicios que practica el actor en teatro, para fortalecer y habilitar toda su capacidad de atención concentrada y dirigida hacia sí mismo y en el entorno, encontrando otras formas para percibir nueva información, ampliando su capacidad de observación.

Igualmente en Agudelo (2006), se pueden encontrar una recopilación de juegos y ejercicios, algunos para que el actor se ejercite en aguzar sus sentidos por medio de la observación, es decir

desde la relación que se establece entre sensación, percepción, atención y memoria. Algunos ejemplos, parten de:

- Observar el entorno por un momento y después cerrar los ojos, tratando de recordar las formas, los colores, los tamaños de los objetos, para después abrir los ojos y rectificar
- Observar los hábitos de otras personas, sus posturas corporales de acuerdo al rol que cada uno desempeña en diferentes oficios o profesiones y tratar de encontrar las características o patrones de estos: policía, tránsito, vendedor, maestro, médico, psicólogos, constructor, etc.
- Observar en espacios comunes en donde estén reunidos grupos de personas, para percatarse de las posturas corporales y sus actitudes, tratando de descifrar los estados de ánimo de cada uno, la manera como se relacionan con otros y la variación de sus estados de ánimo, tratando de deducir las actividades que desempeñan en lo cotidiano, y el nivel de estatus de unos frente a otros. Por ende se observa desde lo corporal a otros para captar la manera como ajustan las posturas o actitudes frente a otros, todo esto se recomienda ya que en general esto implica toda una observación de un lenguaje no verbal, del cual se puede recopilar mucha información útil para el actor al momento de crear.
- Para trabajar la escucha, se recomienda en quietud y silencio, escuchar detenidamente los sonidos provenientes del ambiente y tratar de prestar atención a aquellos sonidos inadvertidos antes. Otro ejercicio es intentar reproducir sonidos generando ambientes sonoros.

- Para estimular el olfato, se propone seleccionar dos o tres aromas por día y detenerse a percibirlos por un momento.
- Para explorar el gusto, se plantea que al comer, se puede degustar sintiendo el aroma, después sin probar tratar de revivir el sabor solo con el aroma, después probar nuevamente sintiendo la textura del alimento, sentir como llega al estómago, todo esto para que en el momento de representar un personaje comiendo logre transmitir y generar en el espectador el apetito.

En definitiva, según lo planteado hasta aquí, se puede entender que atención es una facultad que el actor debe entrenar para que se vuelva automática la capacidad de estar en función de atender a una gran cantidad de estímulos simultáneamente, pasando de una atención global a la atención focalizada, la cual implica la capacidad de estar concentrado en sostener el personaje, al dirigirla hacia los procesos superiores, estableciendo una relación con el público a la vez que se va guiando la atención de este hacia los elementos que se quieren resaltar de la obra. Es por esto que, de acuerdo con Chejov (2002 en Román y Soto, 2017), este afirma que, “para el proceso creativo, no es suficiente un nivel cotidiano de concentración y que no se deben tener límites en cuanto a las posibilidades de desarrollo de esta facultad” de esta manera se comprende que es una habilidad que se puede potenciar, y que a la vez se puede trascender, encontrar otras formas con un sentido más elaborado.

De tal forma, planteándose como una capacidad a potenciar, según Whyman (2014), para Stanislavski el actor debe alcanzar una “segunda naturaleza”, lo cual exige desarrollar las facultades y capacidades atencionales por medio del cambio y adquisición de nuevos de hábitos,

para esto propuso una serie de ejercicios específicos para el actor, con la justificación de que se practicasen como una rutina de entrenamiento, con la finalidad de que lo difícil en un principio para el actor desde el trabajo físico se tornará fácil para que sus movimientos y acciones se vieran además estéticas, bonitas y naturales, sin que se notará el esfuerzo físico del actor en el escenario.

De esta manera también buscaba que ciertos procesos mentales y físicos se tornarán automáticos, para que aquellos procesos de orden superior y espirituales pudieran emerger sin dificultad, pues según este, el actor al requerir de un gran esfuerzo de atencional, debiéndose concentrar en ejecutar diferentes tareas, funciones, y estímulos al mismo tiempo, debía lograr por medio del entrenando la facilidad para liberar sus músculos y su cuerpo, para que los movimientos se ejecuten de manera fluida. Entonces, por consiguiente el entrenamiento vuelto hábito, iba “liberando al actor de tener que pensar en ciertos aspectos de lo que está haciendo para enfocar su atención en los aspectos más importantes de la actuación” (Stanislavski, 1990, Whyman, 2014, p. 301). Es por esto que el actor en el escenario,

Debe ser consciente de los procesos internos o espirituales de la atención, imaginación, el sentimiento de verdad y fe, la memoria emotiva, la comunión, y la adaptación. Al mismo tiempo, él debe cuidar de su propio cuerpo y de los movimientos que él está realizando con diferentes partes del cuerpo, como él camina, su expresión física o plastique. También se debe prestar atención a la regulación de la respiración, colocación de la voz, dicción y el proceso de hablar y también a la línea interna del papel, su partitura, el superobjetivo de la pieza, las exigencias del director, la acústica del teatro, la iluminación, ruidos externos al escenario y al auditorio y así sucesivamente. Pero parte de la carga de la atención puede ser soportado a través del entrenamiento del actor en reaccionar a las condiciones del

auditorio ya todos los aspectos de la actuación en público automáticamente. En opinión de Stanislavski, si el trabajo se hace conscientemente en primer lugar, con el tiempo se convertirá en la segunda naturaleza del artista (Whyman, 2014, p. 301).

4.2.2. Atención y concentración del actor durante la presentación teatral.

También es importante mencionar que es necesario un control emocional para lograr la concentración, ya que tanto la emoción como los sentimientos pueden asimismo dirigir e interferir en la atención. De esta manera el actor durante su preparación debe aprender a dirigir la atención hacia los estímulos imaginarios que van a estimular la acción y al mismo tiempo controlar los nervios a la hora de presentarse ante el público, es decir que debe tener la capacidad para regular la ansiedad que le pueda generar el exponerse, debe dejar de lado todos los sentimientos y emociones negativos que puedan aparecer en relación al público, aumentando la autoconfianza y los sentimientos positivos, para enfocarse en la acción. Así como metafóricamente en el escenario la luz se puede enfocar en un personaje, de esta manera el actor debe fijarse una meta, que es la de darle vida a un personaje, debe focalizar la atención en este objetivo, para lograr sustraerse un poco de los estímulos externos generadores de ansiedad, y tener autocontrol de sí mismo, esto es un proceso que se va adquiriendo con los ensayos, con lo cual se va ganando seguridad en lo que se hace, y asimismo es de gran importancia la motivación y el deseo de querer mostrar el resultado del trabajo invertido en el proceso de creación.

Por tanto, el actor debe controlar las emociones que interfieren con la concentración en la actuación y al mismo tiempo evocar y estimular las sensaciones y los sentimientos que necesita para el personaje, y como se dijo anteriormente el actor utiliza una serie de acciones que le

permitan estimular las sensaciones y los sentimientos que deben emerger de manera natural, pero al parecer los sentimientos como dice Kemp (2010 en Román y Soto, 2017) son más difíciles de controlar a voluntad a diferencia de las acciones físicas, tanto para su manifestación y para que fluyan como para controlar y mantener al margen los sentimientos propios diferentes a los del personaje, por lo que se requiere como se mencionó anteriormente de un gran de esfuerzo cognitivo, y se podría decir de una gran capacidad de concentración, de entrenamiento y preparación en este aspecto. En ocasiones se le dice al actor que cuando aparezcan sentimientos que se reconocen como propios y nos del personaje, estos se pueden transformar en un estímulo, cambiando el discurso interno, acomodándolo al personaje, generando otras motivaciones cuyo recurso fundamental es la imaginación.

Entonces la atención debe ir guiada hacia algo externo descubriendo y trabajando la capacidad de observación como se dijo anteriormente, y que a la vez busca guiarse hacia algo interno, recreando en la mente imágenes o sonidos, también olores o sensaciones corporales o táctiles, sentimientos y recuerdos. También implica imaginar, crear e interpretar el movimiento llevado a la acción la cual conlleva una justificación, motivación e intención para darle vida al personaje, a la vez que debe concentrarse en lo que se concibe como las circunstancias dadas al personaje al momento de representarlo, siendo el momento en donde requiere de una alta atención y concentración en lo que está realizando. Por lo tanto para el actor durante la actuación,

Su atención debe de estar dirigida a dichas circunstancias, creer realmente en la vida que generan y acostumbrarse y sentirse ligado a ellas. Además las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despertarán emociones sinceras y sentimientos que parecerán verdaderos. (Rodado, 2015 p. 210)

Es así como desde la perspectiva teatral, para Hagen (2002), es condición del actor el tener una mente alerta, la cual requiere de ejercicio tanto como el cuerpo de manera disciplinada, y la capacidad de adaptarse y desenvolverse frente a situaciones nuevas, por lo que sugiere al actor estar mentalmente alerta tanto en el ensayo como en la función, y para esto ella propone trabajar con base a una serie de técnicas, que ella misma fue descubriendo en su trabajo como actriz, y consecuentemente desarrollando en su pedagogía.

Para esto, según ella el actor debe aprender a dejar de lado o suspender los problemas y su vida personal, entendiéndose como dejar de preocuparse por estos temas, para concentrarse recrear y darle vida al personaje, cuando se trata de trabajar en el personaje para poder lograr la concentración. Esto implica que el actor debe aprender a estimular, motivar, organizar y dirigir sus pensamientos hacia un objetivo, atento, integrando lo psicológico, lo físico y lo verbal. A su vez enuncia, la existencia de la lucha que sostiene el actor, con no dejar que la repetición de las acciones se tornan rutinarias, ya que esto puede desviar la atención hacia el público o hacia las cosas personales, en busca de nuevos estímulos, siendo esta otra de las características de la atención. Ella dice que la clave para estar atento, es decir con la mente activa en pro del personaje, está en sostener las visualizaciones, es decir las imágenes mentales creadas en relación a las acciones que deberá ir desarrollando el actor, para de esta manera activar los pensamientos y la motivaciones que irán generando secuencias, haciendo en el escenario como en la vida, lo cual requiere estar siempre con un propósito en mente planeando y tratando de encontrar la forma de cómo resolver problemas, es decir pensando en el futuro cercano, en las diferentes posibilidades de lo que podría o no suceder, y esto se debe ejecutar de manera sostenida en relación al personaje.

Además, resalta que toda actividad mental se ve reflejada en el cuerpo, por lo cual no puede suponer que si la mente está ocupada en algo diferente que no corresponde al personaje las acciones no lo van a revelar, entonces cada acción que se repita debe ser como algo familiar al personaje en la manera como se relaciona con las cosas en el escenario y para que parezca como algo nuevo se deben ocupar los pensamientos en las imágenes creadas, durante la actuación, de esta manera ella descubrió que,

Recuperando imágenes concretas y apropiadas y trasladándolas a la mente, entraba en contacto con las fuentes activadoras de los pensamientos itinerantes que que mantenían mi atención sobre los acontecimientos en la obra” (Hagen, 2002, p. 171)

Recordando que este momento de representación del personaje ante el público también implica una parte del proceso de creación, ya que se representa como algo nuevo, espontáneo que recrea el actor en escena. Entonces al momento de la función, estos procesos cognitivos, como la atención también puedan ser sugestionables. Por ejemplo uno de los propósitos según Hagen (2002), es que se juegue con el personaje, para que la atención no pierda el interés, es decir que el foco no se pierda o se desvíe hacia otros estímulos y si lo hace debe estar en la capacidad de adaptarlo al personaje.

En Rodado (2015), se encontraron los círculos de atención como una de las técnicas de Stanislavski. Desde la cual este estableció una delimitación para que el actor buscara focalizar mentalmente el espacio, desde el cual centrar toda su atención y concentración durante el momento de la presentación frente el público, no sin desconocer que,

[...] el flujo de energía creadora del actor es detenido debido a que el actor piensa en el público, cuya presencia atenaza su libertad interna, impidiéndole concentrarse plenamente en sus objetivos artísticos [...] sabemos que los momentos de máxima inspiración creativa están relacionados con la concentración de la atención del artista en la acción de la obra, es decir, cuando su atención está desviada del público. Esto se puede conseguir cuando el actor domina su atención y es capaz de dirigirla. El actor puede voluntariamente restringir el círculo de su atención, concentrándose únicamente en lo que está en ese círculo, y sólo, de manera semiconsciente percibir lo que se sale de sus límites. [...] Generalmente este círculo de atención es flexible, se extiende o se cierra, según lo que el actor desee incluir en él durante la acción escénica. El objeto de atención está siempre situado en los límites del círculo de atención. [...] (Gutiérrez, (2001) citado por Rodado, 2015, p. 203).

Entonces este momento durante el cual le corresponde al actor recrear su personaje frente a un público, puede generar ansiedad y volverse un foco que puede desviar su atención al sentirse observado, requiere por una lado de un adecuado control y regulación emocional, y por otro del manejo de unas técnicas provenientes del teatro, es por esto que tal vez sin desconocer esta facilidad con la que se puede dispersar la atención y perder la concentración en lo que implica el personaje, fue que Stanislavski propuso la cuarta pared en la cual el actor debía actuar como si hubiera un muro invisible que lo separará con el público, es decir como una manera de buscar no pensar en este, y garantizar el desarrollo y la concentración del actor y por consiguiente también la del público.

En relación a esto último, también se encontró en Briceño y Franco (2005) en su investigación la cual realiza un análisis del proceso de creación del personaje. Y desde la cual se deduce a partir de uno de los relatos de las actrices entrevistadas por estos, como el actor por medio del personaje en el escenario es consciente que debe llamar la atención de la mirada del otro, por una lado esto genera una satisfacción pero que también puede generar miedos cuando hay aspectos tanto de sí mismo como del personaje que pueden generar inseguridad, a su vez siendo consciente que lo que trata de esconder el actor que no puede ocultar el personaje también se nota, entonces también aparece el temor que lo que se vea no sea el personaje sino el actor, de tal forma se busca la manera de desviar la atención pero hacia el personaje y un foco que atraiga la atención sobre una característica de este, del vestuario, una réplica, etc. Y asimismo se requiere ser cuidadoso con la distribución del escenario, el espacio en silencio y una adecuada ambientación atmosférica de la obra, para que no haya una desviación de la atención del espectador por algo ajeno a esta.

Desde otra perspectiva se encontró en Marchezi y De Araujo (2011) una concepción desde el devenir-consciente como un acto de toma de conciencia y que en el actor se configura en tanto aprende de sí mismo durante el momento de creación, ensayo o presentación. Por ende la experiencia de devenir consciente para el actor, es un logro que este alcanza durante el aprendizaje concebido como una actividad creadora, que re-configura y que no es visto solamente como un proceso mental sino también como una acción que implica lo corporal, en tanto se incorpora un nuevo conocimiento, presente en el proceso de creación y de preparación del personaje durante el ensayo, por ende el actor se va recreando a sí mismo y va interiorizando un ritmo también desde esa relación que establece con el público y el espacio empleado para actuar.

En tal caso, la parte fundamental de esa investigación está en entender el proceso de devenir-consciente, utilizada como herramienta conceptual, para efectos de la investigación científica, cuya metodología fenomenológica se enmarca desde una perspectiva husserliana, exponiendo las etapas por las que se ha conciben a la atención, hasta llegar a la concepción de devenir-consciente, las cuales comprenden, tres etapas:

Suspensión, un cambio en el tipo de atención; *conversión*, una inversión de la atención del exterior hacia el interior del sujeto; y *dejar venir*, una acogida de la experiencia (Depraz, Varela, Vermesch, 2006, en Marchezi y De Araujo, 2011, p. 195).

En dicha investigación los autores toman el término atención como un,

Dispositivo de invención por darse un “reconocimiento atento” referenciando a Bergson (2006), por aproximarse al concepto “atención flotante” nombrando a Freud (1969), entonces lo que pretenden mostrar es cómo este dispositivo de invención comprende, un vaciamiento, un vuelo y un aterrizaje, etapas en que la atención se encuentra abierta para el acontecimiento, sin foco, como en una concentración volando a la deriva ya la espera de un aterrizaje, rescate de algo percibido. Este aterrizaje no sería como una parada del momento, sino como una parada en el momento experimentado. El vuelo y el aterrizaje dan al pensamiento cierto movimiento, en el que la atención tiene un papel primordial: una atención sin focalización, abierta, configurando una actitud que prepara para la acogida de lo inesperado, desdoblándose en la calidad del encuentro (Kastrup, 2007, Citado por Marchezi y De Araujo, 2011, p. 197).

Se entiende que este tipo de atención global o suspendida está acorde con el momento de la sensibilización cuya función es la de despertar la conciencia en relación a los aspectos inconscientes, activándolos a través de la exploración del movimiento, durante el proceso de creación. Para después ir haciendo además un importante ejercicio de memoria, al momento de hacer consciente la sensación que va generando el despliegue motriz, que a su vez se debe ir conectando con un sentimiento, una intención y una imagen mental. Realizando el ejercicio en ir dirigiendo la atención global, al estar alerta tanto a los estímulos externos como internos, e ir focalizando y alternando con la atención dividida, una vez se va creando la partitura de movimiento, y asimismo una vez se ha creado el personaje, al interpretarlo el actor requiere estar en un estado de alerta coordinándose con los sentidos exteroceptivos y propioceptivos. Por último en lo correspondiente a este apartado, se recomienda para delimitar mejor el objeto de estudio desde donde se puede partir para tratar el tema de la sensopercepción y la atención, ya que se encuentra dentro de las áreas de estudio que han sido delimitadas por John Emigh (2002, en Fons, 2015), siendo un punto de contacto entre las artes escénicas y las neurociencias el estudio de “las señales sensoriales y la percepción, y los factores que ponen en funcionamiento el hecho teatral para el control de la atención” (p. 183).

4.3 Memoria sensorial y emocional

Según Celada y Cairo (1990 en Yampufé, 2013), “la memoria es el proceso mental mediante el cual la persona fija y conserva las experiencias vividas y las re-actualiza de acuerdo a las necesidades del presente” (p. 12). Por ende, como afirma Reategui (1999, en Yampufé, 2013), tiene la capacidad de guardar y almacenar la información, que ha sido seleccionada por la atención mediante un esfuerzo que implica otros procesos cognitivos como la conciencia y el

pensamiento, y que sirven para organizar y analizar la información procedente de los estímulos, para dar sentido a la misma y de esta manera generar el aprendizaje por la adquisición de nuevos conocimientos, procesados y guardados en la memoria de largo plazo y que se consolidan si su recuperación es efectiva. Es decir que la memoria comprende una fase de almacenamiento y otra de recuperación de la información. Para alcanzar estas fases, la información requiere previamente ser analizada, codificada y procesada por los procesos cognitivos implicados, para generar las huellas mnémicas durante la fase de almacenamiento mediante las cuales se evocan el recuerdo de la información durante la fase de recuperación. Cabe nombrar, que para Craik y Lockhart (1972, citados por Garzón y Seoane, 1982), lo que determina la efectividad a la hora de evocar un recuerdo después de almacenado en la memoria a largo plazo, depende de los niveles de análisis de mayor o menor profundidad que se establezcan durante el procesamiento de la información.

Por otro lado, según Núñez (2006), el proceso de memorización también puede funcionar de manera implícita por unos procesos de entrada y salida de información que operan de manera inconsciente, al guardar y evocar información de manera automática. Es decir que hay información que se adquiere de manera no consciente, que funciona de manera implícita, durante el entrenamiento o la práctica de actividades motrices que se van automatizando, abarcando el desarrollo de habilidades perceptuales, cognitivas y motrices, de igual forma no requiere ser recuperada de manera consciente en tanto se puede evocar de manera indirecta.

Concretamente Garzón y Seoane (1982), indican que la memoria comprende y está diferenciada en tres fases o estructuras, denominadas como: memoria sensorial, memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. Cabe enunciar que este modelo estructural de la memoria en estas

tres etapas fue organizado y planteado por Atkinson y Shiffrin (1968) citado por Alonso, J.I. (sf), quedando estructuradas de la siguiente manera: la memoria sensorial implica los estímulos externos que pasan por unos registros sensoriales que reciben las señales proveniente de los estímulos tal cual como llega a través de los sentidos y que se recogen en esta memoria, para después pasar a la memoria a corto plazo donde son codificados, generando una huella sensorial, en esta memoria a corto plazo son muy importantes los procesos que aquí se dan de selección, análisis y codificación entre otros, los cuales garantizan el éxito para luego recuperar la información de la memoria a largo plazo, para esto hay un proceso de control, que reconoce, practica, repasa, y codifica, y que además conscientemente se decide con qué información o experiencia ya conocida se asocia y se definen las estrategias de recuperación, para después pasar a la memoria de largo plazo en donde queda registrado como una huella perdurable, una información episódica, semántica, perceptual o procedimental. De tal manera, la memoria se concibe como el fundamento de lo que somos, ya que contiene los registros que guardan en las diferentes memorias denominadas como: memoria episódica, memoria semántica, memoria perceptual y memoria procedimental. Consecuentemente estas se describen como:

La episódica: son las experiencias y las vivencias a partir de las cuales se compone la historia de vida, también conocida como la memoria biográfica

La semántica: es la que almacena los conocimientos abstractos, incluye la definición de conceptos, y que comprende los conocimientos adquiridos y compartidos como la historia general o momento histórico en el cual se vive, la geografía por la cual se desplaza el individuo, la biología y los conocimientos científicos que este va adquiriendo por medio de la educación y la cultura.

La perceptual: es aquella que almacena información sensorial y motriz, se adquiere y se evoca por medio de los sentidos

La procedimental: son las habilidades aprendidas, como montar en bicicleta o conducir. Exige conocimientos motrices, estos son de aprendizaje lento, pero después se automatizan para dar prioridad a otros procesos que impliquen de la atención.

Específicamente, tanto la memoria procedimental como semántica son de más lento aprendizaje según Núñez (2006), ya que implican un aprendizaje que se da por repetición y que opera en mayor medida de manera inconsciente, pues son producto de la abstracción de una gran cantidad de información o de acontecimientos a partir de los cuales se va configurando, reconfigurando y sintetizando. Sobre los contenidos de la memoria episódica se sabe que estos acceden fácilmente a la conciencia y pueden representar eventos nuevos o únicos, de los cuales se extraen datos para utilizar la información necesaria para cada situación de la vida diaria y que sirven para garantizar ubicación espacio-temporal, del aquí y el ahora.

En tanto desde la teoría teatral, se encontró sobre la memoria emotiva o emocional, cuyo concepto fue utilizado por Stanislavski para plantear una de las técnicas centrales de su teoría, utilizada como método de actuación, la cual representaba para este, una manera de provocar los estímulos asociados con el recuerdo de una emoción o sentimientos para generar estados emocionales en el actor. En Bauçà-Amengual, (2015) se halló que el director y pedagogo ruso tomó este concepto de memoria emotiva del psicólogo Ribot en su psicología de los sentimientos, ya que este último en sus investigaciones,

Explicaba que, igual que las percepciones de la vista y el oído pueden dejar memoria tras de sí, las emociones y pasiones también, provocados por la vivencia de alguna situación real (p. 21).

Es de mencionar aunque de manera sucinta, que los métodos de actuación propuestos por este director de teatro, comprenden lo que se denominó como el “sistema” cuyo planteamiento teórico tuvo dos momentos. Se sabe que durante el primer momento sus técnicas de actuación tuvieron mayor énfasis en la memoria emotiva centrado solo en lo psicológico para generar la emotividad en el actor, pasando después en un segundo momento a transformarse en un método enfocado en la acción conocido como el método de las acciones físicas.

De tal manera Stanislavski creó un método psicotécnico, cuya primer momento estaba basado en la memoria emotiva por el cual según Bauçà-Amengual (2015), estableció las bases de lo que sería la segunda etapa en la cual este pedagogo dio mayor importancia a la creación a partir de la acción, reconsiderando su método anterior a partir de su experiencia personal y de la observación de sus actores, que le permitieron darse cuenta que mientras el actor durante su proceso creativo se ocupaba en evocar las emociones implementando su método de la memoria emotiva centrado solo en lo psicológico, iba entrando en un estado pasivo, llegando a la conclusión que para hacer más eficiente el proceso de creación, este debía activarse por la vía del movimiento, al evocar las sensaciones que recrean de manera indirecta la emoción. Es decir, que aunque se sigue utilizando como técnica la memoria emotiva esta ya no se centraría en los recuerdos de las vivencias sino en los mecanismos motrices que fueron activados en el momento que se generó la emoción, cuyo proceso consiste en reconocerlos y elaborarlos por medio de la acción. Pues finalmente este reconoce que las emociones al no ser susceptibles de ser controladas ya que estas no dependen de

la voluntad, debían ser evocadas de manera indirecta desde otras vías, y que unas de las formas, era la de hacer énfasis en la acción como mecanismo para encarnar el personaje, creyendo que se esta manera las emociones serían atraídas por procesos conscientes y susceptibles de ser controlados. Entonces dicho proceso de creación se entiende como un proceso psicofísico, en tanto comprende la Inner Action, es decir la acción interna que abarca procesos cognitivos y que al mismo tiempo se manifiesta a nivel externo por medio de los aspectos motores y que en general abarca tanto los procesos cognitivos, como los emocionales y conductuales, en definitiva,

El director-pedagogo propuso en relación al trabajo de la personalidad del actor, un trabajo a partir del uso de una técnica psíquica para evocar el estado creador interno del actor, trabajando conceptos como: la memoria afectiva, el tempo-ritmo interno, la adaptación, la comunión, el deseo y la acción, la fe, la atención sobre el objeto, las unidades y los objetivos, la imaginación y el si mágico. Y un trabajo mediante el uso de una técnica exterior que posibilitara el entrenamiento de la personalidad desde la preparación corporal para la encarnación del personaje. (Bauçà Amengual, 2015, p. 21).

Según Gordon (1991, en Chejov, 2002) el mismo Chéjov ex alumno de Stanislavski, también en su búsqueda por encontrar otra manera de crear diferente al sistema de memoria emotiva, había planteado que el trabajo del actor al crear, no debía centrarse desde lo psicológico en recordar las vivencias propias, sino en recrear situaciones por medio de la imaginación, uniendo esto a la estimulación sensorial, en el ejercicio de captar las cualidades externas de una sensación con los movimientos, siendo esta la manera indirecta de provocar los sentimientos a representar desde lo que él definió como “el gesto psicológico, movimiento o acción concentrada y repetible”

(p.43) que despierta la vida interior del actor mientras actúa en escena y que según Powers (1991, en Chejov, 2002) “encarna la psicología y el objetivo de un personaje”, ya que:

Cuando se utiliza el cuerpo entero del actor y el gesto se ejecuta con la máxima intensidad, proporciona al actor la estructura básica del personaje y al mismo tiempo puede situar al actor en los distintos estados de ánimo exigidos por el texto (p. 53).

De esta forma, según Hagen (2002), el actor puede a partir del entrenamiento físico acompañado de su capacidad de imaginar y autosugestionarse generar unas reacciones físicas, para activar unos estímulos a partir de su memoria sensitiva del movimiento y transformarlos en sensaciones kinestésicas de manera que se vea creíble, convirtiéndolos en una partitura de movimiento o coreografía haciendo uso de su expresión corporal. No obstante, para esta autora, debe existir en escena *la verdad del arte* y no *la verdad de la vida*, es decir, las sensaciones provocadas por el actor no deben ser reales, estas deben pasar por la reinterpretación, para poder generar estímulos cuidadosamente, a la partitura de movimiento articulada como una coreografía de danza, para crear las sensaciones, cuya técnica consiste, según la autora, en:

Definir la causa precisa de la circunstancia y su efecto sobre la parte del cuerpo específica más sugestionable. Seguidamente, buscar la adaptación física necesaria a fin de aliviar el efecto y combatirlo (Hagen, 2002, p. 134).

Asimismo explica que, la técnica de autosugestión consiste en evocar las sensaciones por medio del movimiento, las cuales pueden estar acompañadas de diversos sentimientos, sobre los cuales es importante aprender a reconocer y discriminar sus mecanismos motrices, para Hagen (2002), estas sensaciones deben ser cuidadosamente controladas y no se trata de que estas

controlen al actor, siendo una manera mitigar sus efectos la cual consiste en desviar la atención a otra parte del cuerpo diferente de donde se generó el estímulo por sugestión.

Entonces se podría decir que el actor trabaja en gran parte centrado en la memoria perceptual y procedimental recreando estímulos imaginarios por autosugestión que le sirven para crear el personaje y repetir el proceso psicomotriz, tomando elementos de su memoria episódica solo para recrear situaciones análogas desde lo sensorial, para generar la vida emocional del personaje de manera indirecta desde la acción física cuya finalidad es hacer creíble el personaje. Y que como explica, Zonta y Maheirie (2012), en palabras de Vygotski,

La fantasía no se opone a la memoria, sino que se apoya en ella y dispone de sus datos en combinaciones cada vez más nuevas. La actividad combinatoria del cerebro se basa, en última instancia, en el mismo proceso por el cual los rasgos de excitaciones anteriores se conservan en él. La novedad de esta función se encuentra en el hecho de que, disponiendo de los rasgos de las excitaciones anteriores, el cerebro los combina de un modo no encontrado en la experiencia real. (Vygotski, 2009, citado por Zonta y Maheirie, 2012, p. 602).

Según lo anterior es de resaltar que las emociones y los sentimientos son inherentes a los procesos psicológicos dejando una memoria contenida en lo motriz y que las emociones incluyen un componente biológico y también histórico y social, y que son compartidos por todos.

5. PROCESOS PSICOLÓGICOS SUPERIORES EN EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL Y DRAMÁTICA.

Los procesos psicológicos superiores son aquellos que se supone nos diferencian de otras especies, entre los cuales están incluidos: pensamiento, lenguaje, inteligencia y la conciencia, son capacidades complejas que posee el ser humano, y que se pueden rastrear en el córtex cerebral conectadas con el sistema nervioso a nivel sensitivo y motor, aunque sin desconocer que otras especies también tienen capacidad de aprendizaje y poseen lenguaje e inteligencia. Por ende, es la inteligencia según Yampufé (2013), una de las habilidades por las cuales el ser humano se ubica a sí mismo en un nivel superior, y se distingue de otras especies, por poseer la capacidad de evaluar y de adaptar sus facultades y funciones cognitivas, coordinadas junto con el pensamiento para superar las dificultades por medio de estrategias que le ayudan a lograr los objetivos deseados, suplir necesidades y resolver problemas. Asimismo el ser humano se distingue por la capacidad de reflexionar y de ser consciente para darse cuenta de lo que piensa y la manera como lo hace.

A continuación, este apartado corresponde a los procesos superiores PLIAC (pensamiento, lenguaje, inteligencia, aprendizaje y conciencia), los cuales son una parte fundamental en el entrenamiento del actor, conocerlos y dar vía libre a estos. Es de saberse, que el actor en su formación requiere de una preparación física y mental, por medio de un entrenamiento o *training*, considerado para algunos una filosofía y para otros “como un proceso, un método o una técnica, y hay quienes lo entienden como el calentamiento o una secuencia de ejercicios.” (Carvajal, 2015, p. 70), según esta autora, actualmente su definición se acerca más al entrenamiento deportivo, considerado por ende como un proceso de adaptación, de aprendizaje y

de transformación, para llegar en términos Stanislavskianos según Whyman (2014), a una segunda naturaleza, con la intención de dar vía libre a los procesos superiores del actor en escena, considerados los más importantes. Pasando antes por una adecuación física para lograr hacer fácil lo que en un principio puede ser difícil para el actor, al tener que adecuar su cuerpo y asimismo lograr liberar los procesos cognitivos implicados para hacer énfasis en los procesos más complejos que requieren de una alta atención durante la dramatización en el escenario. Pero para llegar a esto se requiere de un aprendizaje por medio de la adquisición y transformación del *hábito*, concepto que tomó Stanislavski del psicólogo estadounidense William James, y que se convirtió en una parte fundamental sobre la cual justificó el entrenamiento del actor. Es importante señalar que,

el psicólogo William James, influyó directamente sobre Stanislavski mediante el concepto de “hábito”, que el director aplicó al proceso creativo del actor. El psicólogo se refería a este concepto en su teoría de la psicología declarando: “cuanto más podemos entregar la custodia al automatismo, más libres serán nuestros poderes mentales de hacer su propio trabajo” (James, 1892, p.144-145). De ello, Stanislavski absorbió el valor que el entrenamiento y la práctica tenían en la preparación actoral. (Bauçà-Amengual, 2015, p.18)

Es por eso que el entrenamiento se volvió parte fundamental para el trabajo del actor, siendo necesaria la implementación de una serie de ejercicios para lograr incorporar un aprendizaje psicotécnico, trabajando la parte física y mental desde lo psicomotriz. Por ende como afirma Whyman (2014), Stanislavski iba tomando algunos elementos de la psicología para encontrar las formas de enseñar al actor y facilitar la trasmisión de lo que se convertiría en un sistema y una

pedagogía, centrándose en las acciones físicas desde el funcionamiento del organismo para alcanzar la “segunda naturaleza” que le permitiría activar la imaginación, al recrear el personaje, considerando que de esta manera el actor alcanzaría la finalidad de producir una actuación desde el interior, al ir activando los procesos psicológicos superiores.

Considerando además que por medio de los logros obtenidos por la habituación, el actor alcanza a liberar la atención, para enfocarse en su sentido de sí mismo en el escenario al ser consciente de “los procesos internos o espirituales de la atención, la imaginación, el sentimiento de verdad y de fe, la memoria emotiva, la comunión, y la adaptación. (Whyman, 2014, p. 301), y al mismo tiempo está atento y consciente de su de su parte física, de su corporalidad, postura, movimientos, aunque muchos de estos aspectos físicos se han tornado automáticos pero en un sentido de no verse como algo dificultoso sino como algo bonito y fluido.

Es por esto que Stanislavski creó unas rutinas de ejercicios físicos y vocales sugiriendo su práctica diaria (incluso considerando que media hora podía ser suficiente) con miras a un mejor desempeño en el escenario, confiando en el aprendizaje por medio del hábito al incorporar nuevas pautas de comportamiento en el actor. Como ya se ha manifestado, su justificación era la de desarrollar unas destrezas físicas para facilitar el trabajo sobre las facultades psíquicas, para activar de modo indirecto la emocionalidad ya que había comprendido que no se podía activar y controlar de manera voluntaria en cada repetición, buscando otras rutas para activarla: las acciones físicas y la memoria corporal. Se sabe entonces que con la finalidad de mostrar una actuación creíble y orgánica, desarrolló su sistema conocido como el método psicofísico. De esta forma, según Whyman, (2014), para Stanislavski, una rutina de ejercicios físico vueltos hábito, transformaron lo difícil en fácil, bello y por ende artístico, extracotidiano.

Según esto se entiende, que el trabajo del actor por ende requiere de una preparación física y mental, siendo parte fundamental el entrenamiento para lograr unas destrezas psicomotrices y la incorporación de nuevos hábitos y conductas. Siendo el aprendizaje uno de los procesos superiores transversales y fundamentales para el individuo en su desarrollo personal.

5. 1. El aprendizaje en el actor

Según Schunk (1997), el aprendizaje se presenta de diversas formas y básicamente está mediado por el lenguaje y se transfiere en mayor parte por este. Se puede decir que la ciencia, el arte y la cultura son productos que dan cuenta del aprendizaje, de las modificaciones que el ser humano ha realizado para adaptarse a su entorno. De manera general, el,

Aprender comprende la adquisición y modificación de conocimientos, habilidades, estrategias, creencias, actitudes y conductas. Exige capacidades cognoscitivas, lingüísticas, motoras y sociales y adopta muchas formas. (Schunk, 1997, p. 2)

El aprendizaje se puede adquirir de diferentes maneras, Coon (1986), enuncia, que el aprendizaje se da por condicionamiento es decir que ante una serie de estímulos positivos o negativos se generan una respuesta y esta se refuerza y se mantiene mientras aparezca el estímulo. El aprendizaje por la biorretroalimentación, o aprendizaje motriz es más lento pero más perdurable que el aprendizaje de conceptos, ya que se automatiza y se conserva en la memoria corporal.

Otra forma de aprendizaje más allá del aprendizaje por condicionamiento es el aprendizaje cognoscitivo, el cual es influido por ciertos fenómenos como las imágenes mentales, la motivación, entre otros, según Schunk (1997), esta forma de aprendizaje requiere del

funcionamientos de procesos cognitivos de orden superior como el lenguaje para la adquisición de conceptos en la adquisición de conocimientos; así como de la inteligencia para la resolución de problemas y del pensamiento para la previsión y la planeación. Aunque para dirigir estos procesos se requiere de la metacognición, siendo esta la capacidad que tienen las personas para supervisar los procesos cognitivos implicados en su aprendizaje y la manera como aprende, al hacer conciencia sobre estos procesos por autorregulación y autoinstrucción, controlando procesos básicos como la percepción, la atención y la memoria, para manejar de manera eficiente la conducta cognitiva.

Coon (1986), también señala contrario al aprendizaje por repetición, el aprendizaje por descubrimiento planteado por Jerome Bruner (1968), que consiste en la adquisición de destrezas por comprensión que sirven para solucionar problemas similares en el futuro. Otra capacidad es el aprendizaje social o por modelamiento o imitación de Albert Bandura (1971), adquirido por la observación de conductas, se ha estudiado que en este tipo de aprendizaje influyen altamente los medios de comunicación como el cine y la televisión, por ejemplo, en el aprendizaje de conductas violentas.

Un aspecto a resaltar que señala Schunk, (1997), es que el aprendizaje de destrezas o el aprendizaje de habilidades es lento, es secuencial y que el pensamiento creativo puede ser un ejemplo de este. Así también otro aspecto a resaltar en Coon (1986), es que al momento de pensar se genera actividad muscular de todo el cuerpo por la información contenida por el sentido cenestésico, lo cual es algo importante a tener en cuenta para el actor, aspectos que se podrían ampliar más adelante. Por ende el aprendizaje también implica la adquisición de destrezas motrices, la implementación de capacidades que posibilitan irse apropiando de aprendizajes cada

vez más complejos al exigir de unas habilidades mentales. En cuanto a la adquisición de las destrezas motrices, su aprendizaje es más lento y como expone Schunk (1997), requiere de unos procesos que se deben ejecutar de manera secuencial hasta que se automatizan, es decir que llegan a un punto en donde se hacen de manera rápida sin atención consciente. Es de añadir que el aprendizaje también se puede adquirir por moldeamiento, incluyendo los hábitos, se sabe que este se genera por imitación (Bandura) o por el desarrollo de habilidades, implicando tanto lo físico como lo mental y la potenciación de las aptitudes y adquisición de destrezas.

Asimismo, el aprendizaje y el desarrollo de las habilidades motrices van generando nuevas conexiones cerebrales, es decir que también se producen cambios en el cerebro a nivel físico y cognitivo. Intelectualmente también desarrolla el pensamiento y amplía el lenguaje, ya que implica la adquisición de nuevos conocimientos, estos como afirma Schunk (1997), se obtienen por medio de la acción, se convierten en imágenes mentales, en una representación icónica, a través de un sistema de símbolos por medio de los cuales se codifica la información, como el lenguaje y los números, de tal manera que juntos posibilitan la comprensión de lo abstracto, aunque esta manera de representar el conocimientos es el último en adquirirse, se desarrolla en gran medida porque es la mera más utilizada para reproducir y transformar los conocimientos.

Concretamente para conocer se puede llegar de tres formas, por medio del conocimiento declarativo, procedimental y condicional. El primero implica la manera de saber el qué, el segundo para llegar al cómo y el tercero interroga por el cuándo, el por qué y también cumple una función importante, al supervisar la actividad cognoscitiva para posibilitar un aprendizaje autorregulado, en el cual colaboran procesos de orden superior como la metacognición. Está posibilita es la que posibilita comprender, vigilar y regular la manera como se genera el

aprendizaje por medio de la implementación de estrategias para una adecuada memorización y transferencia de nuevos conocimientos, asimismo como para evocar la información necesaria para alcanzar los objetivos de un aprendizaje consciente y eficaz.

Entonces es de saberse que el aprendizaje es una función que le permite al individuo conocer y cambiar elementos tanto de sí mismo como del mundo exterior, es decir a nivel interno y externo. Para Maturana y Varela (2002 en Marchezi y De Araujo, 2011, p. 195), "vivir es conocer". Estos defienden la idea de que el proceso de conocer del ser vivo es exactamente lo que hace que el organismo se mantenga palpitante y activo dentro de su entorno, en un impulso continuo de la acción de conocer y de transformar.

Ahora pasando nuevamente al plano teatral, se encontró en Carvajal (2015), que el actor en su proceso de entrenamiento al ir cambiando y re-elaborando las acciones automáticas, va modificando las conexiones neuronales, al ir produciendo nuevas redes neuronales, en tanto va incorporando el cuerpo-mente extracotidiano. Por tanto este sistema,

Implica una atención especial sobre los procesos de percepción (tipo estímulos) implicados en los procesos de aprendizaje del actor, y por otro, una atención sobre el tipo de información y de actividades necesarias para la eliminación de los automatismos y para la adquisición de las nuevas destrezas. Esto, debido a que la estructura del cerebro depende de la información que recibe, y la manera en que perciba esa información determinará su estado futuro (ibíd.). Es decir, que es tan importante el tipo de información como la manera en que es percibida, lo cual depende de las funciones mismas de la percepción. (Carvajal, 2015, p. 196).

Concretamente, el actor debe estar atento en la medida que percibe los estímulos que van generando por medio del movimiento a la vez que va haciendo conciencia de lo que pasa con su cuerpo a nivel psicomotriz. Por ende, los estímulos percibidos por el actor sobre los cuales debe prestar atención, son propiciados por los ejercicios practicados como parte del entrenamiento y preparación del actor. Parte de este proceso implica el ir desglosando la acción para desautomatizarla en un principio. Una manera puede ser generada en la exploración del movimiento desde sus contrarios, asimismo como,

La reiteración y el trabajo consciente de inhibición de los automatismos, son la clave en la remodelación y adaptación del cerebro. Así como la continuidad, en tanto regularidad en el tiempo, de la realización de las actividades necesarias para la eliminación de los automatismos y para la adquisición de las nuevas destrezas, pues esta es la clave para la modificación (remodelación, adaptación) de la fisiología (Carvajal, 2015, p. 197).

Por consiguiente es de resaltar, como afirma Rodado (2015), que tanto para Stanislavski como para todos los grandes maestros, es de gran importancia realizar ejercicios que posibiliten la libertad muscular, siendo este proceso la primera condición para acercarse a la labor creativa. De esta manera el aprendizaje en el actor, tiene como base según Carvajal (2015), reeducar y remodelar los automatismos que hacen parte del comportamiento cotidiano y esto conlleva a que se produzcan nuevas conexiones neuronales, aunque para esto preciso ejercitarse en múltiples actividades, que sean diferentes, que no resulten conocidas o habituales, pero que tengan alguna afinidad con la destreza o uso distinto “del cuerpo que se desea incorporar” (p. 198) y aunque esta actividades novedosas tengan alguna relación con el uso cotidiano, procuran una nueva

lógica. Aunque es de saberse que en un principio también aparecen las resistencias físicas frente a la deshabitación, por ende se requiere de empeño y dedicación, ya que,

Es necesario tener en cuenta que en toda actividad nueva, en la cual se presenta un uso no habitual del alguna parte del cuerpo, el estímulo para un uso diferente al habitual es débil en comparación con el estímulo para el uso habitual de las otras partes del cuerpo que participan en la actividad (Carvajal, 2015, p. 197).

Asimismo plantea que el aprendizaje en el actor consiste en un mecanismo de inhibición, aunque el cerebro tiene como condición la imitación para generar el aprendizaje, normalmente las personas deben inhibir y regular este mecanismo para diferenciarse del otro. Es de saberse que la imitación tiene como base la empatía la cual sirve para producir el contagio emocional y también se constituye en una habilidad social y un sentimiento contrario a la agresividad. Ahora bien, desde una perspectiva neurocientífica se explica que,

El cerebro es una máquina de inhibir, pues dado que su mecanismo de aprendizaje está basado en la imitación, tiene que ser capaz de inhibir no solo los actos inadecuados sino también la imitación, pues, por ejemplo, al observar una acción este realiza esa misma acción, y debe ser capaz de inhibir la acción de imitar. Este es el mismo mecanismo (neuronas espejo) que le permite al ser humano conectarse con los otros seres humanos, intuir, percibir la intención en la acción de los otros. (Carvajal, 2015, p. 239).

Otras de las formas para implementar el aprendizaje, según Carvajal (2015), es por medio de modificar los automatismos o hábitos de lo cotidiano al dirigirse de manera indirecta por medio de la utilización de la ley de los contrarios Negación- Inhibición- bloqueo del cuerpo-mente

cotidiano y que se entiende en términos Eugenio Barba como cuerpo-mente cotidiano (territorializado), quien propone un modelamiento del cuerpo territorializado, interviniendo sobre la manera cotidiana de reaccionar y de expresarse de actor como individuo dentro de su cultura, para llegar a la desterritorialización, la apertura para de cierta manera llegar al cuerpo artístico, estilizado y por ende re-territorializado, o en otras palabras resignificado, siendo este un proceso que consiste en una habituación del organismo a otras formas de reaccionar de manera controlada, con la intención de reelaborar los automatismos para poderlos manejar a voluntad.

De acuerdo a lo anterior, esto quiere decir que para llegar a crear el actor primero debe elaborar esa segunda naturaleza, ese cuerpo otro, como explica Carvajal (2015), pues el actor primero debe trabajar sobre su cuerpo, para construir un cuerpo otro poético, estilizado, artístico, por ende, primero debe construir su instrumento creativo, desaprender los automatismos, debe bloquear su cuerpo-cotidiano en la cual se establece una tensión entre el cuerpo cotidiano y el extracotidiano, de esta manera el actor inicia con una preparación y aplicación de los elementos que ofrece la pedagogía, para después pasar al proceso de creación.

Así pues, el actor entrena su cuerpo para crear un otro extracotidiano para llegar al proceso creativo y expresivo esto requiere el aprendizaje de unas destrezas motoras, y de comprender la manera como implementa estas habilidades motrices y expresivas, para adquirir nuevos comportamientos, es:

En esta tarea de construir su instrumento creativo, la labor principal de la pedagogía actoral (...), está en el proceso de desterritorialización, lo cual implica un proceso de

inhibición en el que el actor, más que aprender, debe desaprender (inhibir su cuerpo-mente cotidiano), (Carvajal, 2015, p. 239)

Este proceso de aprendizaje, implica para el actor la adaptación y una elaboración consciente y sistemática, durante el cual este va incorporado un saber y una técnica que le va posibilitando como resultado un comportamiento extracotidiano y la utilización de su cuerpo mente re-territorializado al servicio de la escena, todo esto el actor lo va logrando por medio del entrenamiento, que consiste adaptar el organismo a factores internos y externos, en trabajar el cuerpo como instrumento de creación y en generar nuevos modelos de comportamiento. La aplicación del entrenamiento, consiste en la realización de unos ejercicios, que se se deben repetir, es entonces el entrenamiento,

Una labor en doble vía: por un lado funciona a nivel del afianzamiento de las nuevas destrezas corporales y vocales, las cuales tienen su correlato en el establecimiento de nuevas redes neuronales; por otro lado, la intervención consciente del actor en el proceso de aprendizaje de las nuevas destrezas, obliga a centrar la atención en el proceso de inhibición de los automatismos, y con ello al establecimiento del nuevo patrón de conexión neuronal” (Carvajal, 2015, p. 196).

5.1.2. La acción en el aprendizaje del actor.

Es de nombrarse nuevamente que Stanislavski, como director de teatro y pedagogo al descubrir que las técnicas centradas solo en lo psicológico ponían al actor en un estado de pasividad, dificultando el proceso creativo e incluso generando inconvenientes y bloqueos emocionales y creativos, como consecuencia de esta, replanteo su método pasando a hacer énfasis

en la acción, ya que por esta vía el actor también podía generar una intención para estimular la activación de los aspectos emocionales en la actuación. De esta forma también podía acercar al actor a una interpretación creíble entendiendo el camino de elaboración para que aprendiera de manera consciente a recrear el proceso, entonces se sabe que su planteamiento teórico, por ende,

Desembocó en la elaboración del método de las acciones físicas, llegando a la conclusión que, más que la emoción o el sentimiento, el pilar que construye el elemento guía del proceso de entrenamiento y deconstrucción del personaje recae en la acción. (Bauçà-Amengual, 2015, p.15)

En otras palabras, se puede entender que este proceso está constituido desde el hacer en el teatro, como afirma Eines (2005), quien expresa que el actor primero actúa para pensar, es decir que primero hace, realiza el movimiento, estimulando su proceso creativo para después pensar sobre este, es decir que crea su partitura de movimiento y después lo ensambla poniéndole la intencionalidad para recrear las acciones, en tanto lo que importa realmente no es el resultado, la forma de la acción sino la intención, el proceso que es el que debe hacer para que no sea un simple repetición sino como algo que debe aparecer como nuevo. Es decir que el actor asume la secuencia de una conducta, pero debe existir un qué y un para qué, una justificación, subtexto, intencionalidad, el cual lleva a un pensar y un sentir que aparece como algo nuevo. Para este el actor debe aprender a no saber, es decir que su saber no puede establecerse sobre la repetición vacía de una acción o un texto, este se debe buscar como algo nuevo en cada función al recrear el proceso de construcción de la acción. Para este, la acción es un lugar en donde confluye,

Lo psicológico y vivencial, el texto, el subtexto, la intención, el personaje, el tema. Solo así se vuelve teatral, la acción lo integra todo (p.117). La acción es un equilibrio entre mente y cuerpo, de tal manera que no hay separación entre una cosa y otra. La acción pone en énfasis en lo físico, pero en realidad en un componente psicofísico, es un todo (p. 120).

En este sentido se ha ido configurando una pedagogía interpretativa del actor para entender la manera como éste desarrolla su proceso de aprendizaje, para ir incorporando otras conductas. Como plantean (Kemp, 2010, Carvajal, 2015 y Fons 2015), el arte y en especial la manera como se enseña el teatro se ha visto permeado por otras disciplinas paulatinamente acercando la pedagogía al lenguaje científico, dándole un piso que lo sustenta, como plantea Carvajal (2015), desde unos fundamentos ontológicos y científicos, como la antropología del actor de Eugenio Barba, y unos principios técnicos que se van implementando en el entrenamiento.

Algo semejante en Kemp (2010), quien resalta la importancia del entrenamiento del actor, desde los planteamientos cognitivos con la finalidad de establecer un lenguaje más preciso dentro del teatro. Su principal interés es el de mejorar el rendimiento del actor en escena. Para su tesis toma conceptos de campos científicos como la neurociencia, la psicología y la lingüística, replanteando la visión dualista, la cual ha dominado en la teoría de la actuación desde el siglo XX. De tal forma su contribución a la teoría teatral parte desde su trabajo y experiencia como actor para cuestionar, y sugerir modelos más holísticos del actor desde lo cognitivo y expresivo. En tanto expone, que su interés por las formas de conocimiento, se desprenden de la comprensión del movimiento que ha obtenido por medio del ejercicio de la enseñanza, por lo cual ha podido descubrir que el cuerpo posee un saber sobre cosas que la mente ignora. Esta tesis tiene una gran

riqueza de ejercicios que apoya desde el desarrollo conceptual y que expone ampliamente desde su concepción para procurar un desarrollo conceptual en fortalecer el proceso de enseñanza-aprendizaje, tratando de integrar los nuevos hallazgos de la ciencia al campo teatral.

Al mismo tiempo Carvajal (2015), distanciándose del dualismo cartesiano, concibe de manera holística los planteamientos del funcionamiento mente-cuerpo, y lo presenta como un sistema complejo, denominado “sistema de totalidad y unidad del cuerpo-mente del actor” (p.141), sobre lo cual profundiza ampliamente en su investigación, partiendo del entrenamiento del actor desde el proceso pedagógico, específicamente abordando el “proceso sistemático de incorporación, por parte del actor, de un cuerpo-mente «otro» –escénico–, también denominado «segunda naturaleza» o «espontaneidad reelaborada», diferente al cuerpo-mente cotidiano” (p.143) o también entendido como “comportamiento extracotidiano del cuerpo-mente” del actor en el escenario. Dentro de esta organización a nivel biológico expone el funcionamiento desde una perspectiva cuerpo-cerebro-mente, cuyo desempeño lo plantea como un subsistema, una estructura de interrelación interior-exterior, desde sus niveles de adaptación y cambio,

En los cuales las condiciones (capacidades) de adaptación, de excitabilidad y de inhibición son clave en el entrenamiento del actor, o sea en el proceso sistemático, activo por parte del actor” (Carvajal, 2015, p. 143).

Todo esto, aproximándose a la neurociencia cognitiva por abordar las relaciones mente-cuerpo y los procesos mentales de manera interdisciplinaria. De tal forma, enfoca el proceso del actor, apoyándose en,

La neurofisiología (funcionamiento cerebral) y las ciencias cognitivas (psicología cognitiva y teoría de sistemas), por su importante aporte al campo educativo, en particular por su aplicación en los procesos de enseñanza-aprendizaje.” (Carvajal, 2015, p. 142).

Asimismo, centrado en el trabajo del actor Emigh (2002, en Fons 2015), resalta dos áreas de estudio: la primera “el nivel biológico y emotivo del actor como cuerpo-mente” y la segunda “el entrenamiento psicofísico del mismo como activación fisiológica, cognitiva y motora-conductual” (p. 184), al mismo tiempo Fons señala desde la perspectiva actoral en relación con los avances neurocientíficos, y las áreas de estudio de interés se pueden encontrar los estudios sobre los mecanismos del aprendizaje o hábito propiciados por la práctica teatral.

Entonces el proceso de aprendizaje, como ya se dijo también consiste en la adaptación del cuerpo y además en el control y dominio de la voluntad. Asimismo expone que es necesario referirse a lo que se puede denominar como una falsa dualidad mente-cuerpo que se establece pero en términos pedagógicos, concibiendo el proceso de creación del actor desde dos vías, una que va del exterior hacia el interior y otras del interior hacia el exterior. De esta forma, en,

El proceso pedagógico la «ficción de dualidad», como lo plantea Barba, es una estrategia para alcanzar la unidad cuerpo-mente. En el entrenamiento puede abordarse siguiendo una de las dos vías posibles: por un lado la vía que va del interior (mente, emociones) al exterior (cuerpo, movimiento) o la que va del exterior al interior. En el proceso de aprendizaje, estas vías no son excluyentes, al contrario, son complementarias.” (Carvajal, 2015, p. 214).

En cuanto entrenamiento que va del exterior hacia el interior se ejerce un dominio sobre el cuerpo-mente como instrumento, haciendo énfasis en el cuerpo, o también se puede trabajar desde el interior hacia el exterior mente-cuerpo haciendo énfasis en los aspectos emocionales y cognitivos potenciando elementos expresivos. Por lo tanto Carvajal (2015), señala algunas de las técnicas, ya que:

La pedagogía de la escuela se desarrolla en dos cursos, a lo largo de los cuales se sigue un doble camino: por un lado la vía de la actuación, de la improvisación y de sus reglas; por otro, la técnica de los movimientos y el análisis de estos. Estas dos líneas de trabajo se complementan con los autocursos donde se elabora el teatro de los alumnos (...). Se trata, a través de la improvisación, de hacer surgir al exterior lo que está en el interior; por otra parte, la técnica objetiva del movimiento nos permite realizar el proceso inverso, del exterior hacia el interior (...), la posibilidad de una búsqueda de creación personal a partir de los auto-cursos (Lecoq, 2003, citado por Carvajal, 2015 p. 214).

No obstante, estos recursos pedagógicos aunque se enseñan y transmiten por medio de técnicas actorales, finalmente el proceso de creación es una construcción subjetiva, al cual cada uno va llegando de diversas maneras, cada quien irá encontrando su estilo propio, e irá haciendo su elaboración personal, pero como expone Zonta y Maheirie (2012), en lo que recoge en su investigación a través de un análisis de un proceso de creación teatral, exponiendo que por medio de actividades que implican los juegos teatrales, los cuales además permiten la libertad de crear aunque con unas reglas establecidas, estos posibilitan el desarrollo de las habilidades necesarias para el trabajo del actor, en tanto la improvisación permite asimilar la técnica que cada uno irá

desarrollando a la vez que va trascendiendo la misma, permitiendo que cada participante vaya construyendo su proceso de formación de manera personal, ya que al respecto,

La autora Ingrid Koudela, en el prefacio de la obra de Spolin (2001a), enfatiza que el juego de improvisación se presenta como un descubrimiento práctico de los límites de cada participante y de la superación de los límites. El teatro se aleja de la sumisión a teorías, sistemas o técnicas y deja de ser dominio de especialistas, pasando el actor a ser el "artesano de su propia" educación "(p. XXIV), descubriendo su encuentro con la audiencia en cada momento. (p. 597).

En relación a esta elaboración personal, este proceso de crear haciendo énfasis del interior hacia el exterior también engloba esa transformación de sí mismo, de ampliar la comprensión tanto de sí como de los otros y que también invita a auto-descubrirse, ya que para el actor es de gran importancia reconocer su particularidad, entender su forma de ser y aceptarla, mientras más conocimiento tenga de sí mismo, más elementos tendrá para poder crear, ya que parte de los opuestos, es decir que ese otro que se crea siempre el actor busca que sea diferente o contrario a su personalidad a sus rasgos y características y maneras de reaccionar y comportarse, parte de eso extracotidiano se trata de hacer diferente a como se hace en la vida cotidiana y eso involucra la manera como se concibe a sí mismo, lo cual también se convierte en una posibilidad de crecimiento personal.

Parte de este proceso implica reconocer las motivaciones personales, las dificultades y las resistencias que bloquean la creatividad, por lo cual debe establecer una vía de comunicación de estas, y estas resistencias pueden ser físicas, emocionales o mentales, y para esto también es de

gran importancia la disciplina puesta en el entrenamiento, la convicción personal que el cambio trae sus dificultades pero que se puede lograr, también los ejercicios buscan acceder a lo inconsciente, parte fundamental del proceso creador, ya que el actor al expresar por medio de los ejercicios contenido de ese mundo interior y de esos procesos que se van desautomatizado va haciendo conciencia de eso que aparece como algo espontáneo y que va cobrando un sentido de eso que hace parte del proceso de descubrir y sorprenderse, asombrarse frente a eso que aparece como nuevo o como algo que había estado allí pero que no se había visto antes, que incluso puede generar el insight, que puede aparecer en la fase de iluminación del proceso creativo.

Quiere decir que aprendizaje sobre sí mismo y sobre el mundo implica la acción de conocer, de visualizarse, de imaginar y de crear otras formas de ser, lo cual según Boal (2004, en Ospina y Gil, 2015), el principio del proceso de aprendizaje en el teatro se da es a través de la acción, la cual posibilita la estimulación “del descubrimiento y el saber”, además estos autores definen al teatro como “el conocimiento de sí mismo y del mundo, que se utiliza para pensar nuevas alternativas o variantes de actuar y de comprender a la sociedad” (Ospina y Gil, 2015, p. 22), ya esto para Boal representa una diada entre el teatro y la terapia, cuya finalidad de la segunda es promover nuevas aperturas de conocimiento frente a sí mismo y otras formas de actuar frente a la vida, asumiendo una actitud creativa.

Siendo este un ejemplo desde la perspectiva de la psicología humanista, para quienes el teatro es:

Un medio de expresión que se relaciona profundamente con la terapia gestáltica a través de la acción, de la experiencia, de la explicitación y de la interpretación. Y, como oficio, ejerce una estrecha relación con los sentidos cuyo “enfoque tiene como objeto producir

una conducta observable en el presente, en el aquí y ahora, más que conseguir que la persona hable de lo que piensa” (Villanueva, 2013, citado por Ospina y Gil, 2015, p. 20).

Desde el campo de la psicología cognitiva, para Marchezi y De Araujo (2011), el estudio sobre el aprendizaje desde la perspectiva de devenir-consiente en el escenario, se convierte en una justificación por la carencia según estas dentro de este campo, de los estudios que analizan este proceso dentro de la actividad teatral, propiamente de la recreación dramaturgica en la relación actor-escenario-platea, por lo que además representa una utilidad en el contexto educativo aplicado al proceso de enseñanza-aprendizaje, proponiendo como recurso el proceso de creación escénica en la educación, es decir es una manera de aplicar el teatro en otras áreas de formación para aprender haciendo.

El aprendizaje también se genera a partir de la interacción con el otro, por ejemplo, en los ejercicios de teatro se potencia la expresión del cuerpo, buscando la transmisión y el intercambio con el otro, además de la sensibilización y la conciencia que se va estableciendo en cuanto a la relación tanto consigo mismo como con el entorno, es por eso que, “generalmente los ejercicios que involucran la acción corporal incluyen al otro y facilitan el aprendizaje de una interacción adecuada en la medida que el individuo realiza su tarea y su objetivo facilitando la consecución de los objetivos de los demás actores y las acciones propias no interfieren con el trabajo de los demás, lo complementan”, Román y Soto (2017, p. 88), en un ambiente tranquilo y facilitador, así como de cuidado con el otro.

Claramente, el proceso de creación en sí mismo es difícil mientras no se logre una adecuada preparación y disposición que conlleva cambios. En lo que toca al aprendizaje, este también

genera cambio e implica rupturas para adquirir nuevos comportamientos, otras formas de pensar y sobre todo para activar la creatividad y en este proceso cumple una función bien importante el director. Es interesante como Marchezi y De Araujo (2011), en relación al aprendizaje en el actor, encuentra que el papel del director durante los ensayos es el de generar un quiebre sobre los procesos cognitivos, llevando al actor siempre a crear otras formas de conducta, interviniendo constantemente sobre el resultado del proceso de creación, para intentar llevar la actuación a su máxima expresión, siendo consciente que lo que no se haga en los ensayos, difícilmente se realizará durante la función, momento durante el cual ya esta figura de director no podrá intervenir, el actor se tendrá que responsabilizar plenamente de su personaje frente al público, entonces justamente durante el proceso de creación y el ensayo el momento de arriesgarse, de explorar, de experimentar y al director le corresponde guiar con base en la dramaturgia del texto que resulta ser el pretexto para crear, es sobre todo este el momento para pulir y fijar, de esta manera los ensayos se convierten en,

Los momentos en los que el director propone que los actores rehagan las escenas con diversos trayectos, con posturas diferentes. El intento es siempre forzar, por medio de una tensión, el despertar de una acción, por parte del actor. Una especie de "implicación", provocaciones pensadas para estimular en los actores la creación inventiva de sí mismos y de sus actuaciones: un fenómeno que se puede llamar breakdown, "una especie de rotura o grieta en la continuidad cognitiva. Que rompe de continuidad que, paradójicamente, asegura el fluir de la conducta" (Kastrup, 2007, citado por Marchezi y De Araujo, 2011, p. 202).

Para estos mismos autores, hay un devenir consiente que implica que todo lo que haga el actor para el personaje pasa por el cuerpo, generando cambios en su subjetividad a la vez que va ampliando la manera de verse a sí mismo, al estar en un estado de conciencia recreando el proceso que parte de la intención para ejecutar la acción, para darle vida al personaje. De esta manera durante la representación del personaje el actor requiere de un esfuerzo tanto físico como mental en mantener la congruencia entre lo que hace y lo que piensa para sostener el personaje, al mismo tiempo generando una ruptura en esta provocación de la acción, para abrirse a otras formas de ser y de estar en el escenario, movilizandolos procesos cognitivos, es entonces la cognición en términos de Marchezi y De Araujo (2011), no solo,

Una actividad "mental", sino una acción, un proceso corporal. En la esfera de tal pensamiento, el aprendizaje se configura como corporificación del conocimiento, no refiriéndose, por lo tanto, a una repetición mecánica a partir de instrucciones previas, sino a una actividad creadora con un gran número de variaciones, que va dejando de lado las acciones las reglas y normas a priori, eliminando distancias entre el contenido a ser aprehendido y el cuerpo, pasando a un acoplamiento directo con éste, extinguiendo el intermediario de la representación. (p. 2).

La imitación también es considerada en sí misma una categoría de conducta, y aunque la acción imitar genera un aprendizaje ya que se puede aprender por un modelo produciendo un aprendizaje social o por modelamiento. Por otro lado también se considera que el aprendizaje se genera por la identificación con un otro. Aunque parecieran ser lo mismo hay una distinción entre imitación e identificación, pues según Torres (2004) la identificación permite generar cambios estructurales en el individuo, aunque el actor los pueda producir en su actuación de manera

transitoria, también requiere de esta para poder crear sus personajes, y para irse apropiando de estos y sentirlos como suyos. Según Sandler y Sandler (1999, en Torres 2004), la diferencia entre imitación e identificación, está dada en que:

En la primera, se intenta hacer algo que otro ha hecho, y en la segunda, se pretende ser como otro. La imitación estaría en la base de cualquier aprendizaje del tipo how to, en tanto se puede aprender de cualquier persona cómo hacer algo. El modelo sería irrelevante, sustituible, carente de importancia personal. En la identificación, el modelo sí posee importancia personal en tanto uno desea ser como el modelo, o, en todo caso, hacer las cosas como él. La identificación no es una categoría de conducta, es un mecanismo inconsciente que produce modificaciones perdurables en el sujeto”. (p. 8).

Este tema de la identificación en el actor, encontrado en Torres (2004), es abordado desde una perspectiva psicodinámica, centrándose en el proceso de creación del actor, quien además se ha interesado por profundizar en este tema a nivel estructural e intrapsíquico, para entender los mecanismos de defensa que implementa el actor para diferenciarse del personaje ya que también puede haber casos en los cuales al actor le cueste diferenciarse del este, pues aunque es necesario identificarse también requiere las formas de distanciarse. Considerando que en el teatro la implementación de la técnica es la que permite que el actor trabaje con sus emociones sin hacerse daño a sí mismo. Conviene subrayar su planteamiento al considerar que el actor requiere de una gran flexibilidad del yo para generar nuevas identificaciones para que no se genere un malestar emocional y psicológico, ya que se pueden encontrar casos en lo que se puede ver comprometida la salud mental del actor, en vista que la identificación es una de las formas por las cuales se configura la personalidad y la identidad del individuo, es pues:

Un mecanismo de aprendizaje de gran importancia para la organización de la personalidad. Interviene como proceso fundamental en la formación del yo, del superyó, del ideal del yo, del carácter y de la identidad (Freud 1983a, 1983b, 1983c, 1983d, 1983e, 1983f, 1983g, 1983h; Sandler, 1986). Constituye la forma más primitiva de relación objetual previa al verdadero reconocimiento cabal del otro” (Torres, 2004, p. 8).

Esto traducido al proceso de creación del actor, logra explicar la manera como el actor logra incorporar otras características de personalidad en pro de personaje. Dado lo anterior, se puede entender que esta postura teórica está planteada desde un enfoque que hace énfasis en la parte psíquica del actor y sus procesos internos, asimismo abordado desde perspectiva estructural de la personalidad. Por ende se debe agregar que para Torres (2004), aunque la imitación permite al actor captar otras formas de conducta, el actor debe trascenderla para que su actuación no parezca una simulación vacía de intención, como simple forma para lo cual es necesario que exista una identificación del actor con el personaje. Teniendo en cuenta que el actor para poder generar la identificación parte en un principio de buscar rasgos similares de sí mismo con el personaje para generar empatía y después buscar los contrarios, pero que no difieran mucho de la personalidad de este, es decir que amplía la perspectiva de sí mismo de acuerdo a su capacidad de aceptación de aspectos negados rechazados de sí mismo, que a su vez le permite explorar enfrentado sus miedos, ya que de otra manera pueden aparecer bloqueos creativos y el rechazo hacia el personaje durante el proceso de creación. Este aspecto es a tener en cuenta ya que resulta ser gran importancia para comprender el proceso de creación del actor, en tanto la identificación como mecanismo de aprendizaje y de creación en el actor puede enriquecer su repertorio y su personalidad.

Con esto además se vislumbra que todo proceso creativo y de aprendizaje implica sus conflictos y resistencias, y que encierra su grado de dificultad y que requiere dedicación y de un alto grado de motivación intrínseca como extrínseca, así como de una elaboración personal, y una exploración del mundo interior, o por lo menos una provocación para que este emerja, para abrirse a explorar las posibilidades que ofrece la creatividad, ya que esta conlleva a un cambio, que puede ser,

Un cambio de concepto, un cambio de percepción, o un cambio en la manera de hacer las cosas (...), la creatividad implica una disposición a desafiar, una disposición a correr riesgos, una disposición a ser provocativos y una disposición a salir de los juicios que son un resumen de la experiencia pasada” (Bono, 1995, p. 164).

5.2. El pensamiento en la dramatización teatral.

El pensamiento como expone Rodado (2015), actúa como organizador de la mente, a la vez que selecciona y posibilita la localización de la información, encuentra las respuestas y reacciones apropiadas de acuerdo a las necesidades o intereses de cada uno. Por lo tanto en el pensamiento es donde se articula lo que se dice y hace, en tanto permite dar sentido a determinada forma o lógica de comportamiento. De acuerdo con Yampufé (2013), el pensamiento es expresado a través del lenguaje que lo define, lo conserva, lo fija, emite conceptos y juicios, generando la cultura, a través de un sistema de signos flexibles que se pueden manifestar ya sea de manera verbal, gestual, o por gráficos y reglas formalizadas que expresan y representan ideas, pensamientos y sentimientos. En su estructura el pensamiento está organizado por conceptos los cuales representan palabras o ideas permitiendo la abstracción y

formando representaciones de la realidad codificada por categorías mentales para clasificar personas, objetos y eventos, etc. De esta manera el pensamiento,

En su sentido más preciso y activo alude a todo tipo de actividad o manipulación intelectual que se da en forma ya sea intuitiva o discursiva y que se expresa en la formulación de juicios, el insight, la comprensión, la solución de problemas, la planificación, la toma de decisiones, la orientación de la acción, etc, (Yampufé, 2013, p. 17)

Continuando con Yampufé (2013), se conocen varios tipos de pensamiento distinguidos como: pensamiento racional, imaginativo, creativo, crítico, intuitivo o concreto y abstracto, este último a su vez está dividido en pensamiento reproductivo y productivo; finalizando con pensamiento divergente y convergente. En consecuencia, estos tipos de pensamiento son desarrollados por los procesos de aprendizaje.

Por ende, según Coon (1986), este está compuesto por unas unidades, las cuales comprenden: conceptos, imágenes, el lenguaje y las respuestas musculares, siendo su vehículo de transmisión el lenguaje ya sea, escrito, verbal o no verbal, y por tal razón se necesita de lo motriz para poder ser expresado, asimismo el pensamiento provoca movimientos y reacciones musculares. Por consiguiente el pensamiento se manifiesta en términos de movimiento como afirma Carvajal (2015). De esta manera se entiende que todo pensamiento se ve reflejado en el cuerpo, Hagen (2002).

Es decir que no solamente se piensa con la cabeza, sino que también se hace con el cuerpo, para Bruner (1986, en Coon, 1986), las cosas también se pueden representar por medio de la

imaginación muscular creada por las acciones, ya que las sensaciones cinestésicas proporcionan información proveniente de los músculos y las articulaciones. Es por esto que el gesto y el uso de las acciones enriquecen la descripción de algo, ejemplo de esto es la utilización de los gestos con las manos, ya que para algunas personas por medio del movimiento le puede resultar mucho más fácil articular sus ideas y facilitar el pensamiento apoyándose de las sensaciones generadas por este para dar sentido a lo que quiere comunicar, pues también ayuda a evocar el orden de los acontecimientos importantes de un evento o recuerdo que contenga muchas acciones. Esto se genera debido a que el pensamiento al producir una imagen mental o al evocar un recuerdo implica actividad muscular, pues un recuerdo puede estar enlazado con distintos tipos de sensaciones guardadas en la memoria sensorial, pudiendo contener la sensación de un sabor, un sonido, un movimiento o un olor. Acercándose a lo que afirma Smith y Stephen (2008), que al pensar en imágenes mentales se generan unas reacciones musculares, cuyo proceso se conoce como cognición motora, planteando que se puede provocar una activación muscular con solo imaginar la intención de las acciones de una persona real o ficticia.

En términos de Hagen (2002), aplicado al contexto teatral, esta reconoce que gran parte de la actividad mental es visual, y que una de las formas por las cuales el actor puede mantener activa su atención y la del público durante la actuación para tenerlo cautivado, es la de enfocarse en crear imágenes mentales mientras actúa. A estas imágenes mentales las denomina *objetos internos*, los cuales para ella también funcionan para imaginar historias mientras se escuchan o se cuentan y para inducir sensaciones, en tanto facilitan activar los sentidos psicológicos, incluyendo los sentimientos y la parte emocional del personaje.

Por ende la cognición motora, es a su vez es una de las áreas de estudio de las neurociencias, en Bauçà-Amengual (2015), el método de las acciones físicas propuesto por Stanislavski, es interpretado como “acción del cerebro expandido fuera de su sede (pensamiento-en-acción)” (p. 30), convirtiéndose en un pilar fundamental para el proceso creativo del actor, de esta manera también se concibe que la acción es el pensamiento en movimiento, una forma de hacer visible la cognición, de mantener activa la mente y todo el organismo.

Es importante entender como afirma Smith y Stephen (2008), que el movimiento activa la percepción, y a su vez la percepción del movimiento permite al pensamiento la planificación de la acción de los movimientos subsiguientes. Por eso como afirma Fons (2015), el actor se adecua a integrar lo cognitivo-motor para llevar a cabo su actuación, estableciendo una relación de manera circular entre la imaginación y la percepción de la acción a nivel motriz, al establecer una coherencia entre su mundo interno (imaginación) y la acción motora a nivel (externo). Es por eso que durante el proceso creativo al interaccionar entre ambos aspectos, el actor podrá llegar a una actuación orgánica, sentida. De esta manera, la cognición guía a la acción y la acción lleva a la activación cognitiva, dándose un proceso de retroalimentación.

En tanto Hagen (2002), dice que la clave para estar atento, es decir con la mente activa en pro del personaje, está en sostener las visualizaciones en relación a las acciones que deberá ir desarrollando el actor, para activar los pensamientos y la motivaciones que irán generando secuencias, haciendo en el escenario como en la vida, lo cual requiere estar siempre con un propósito en mente, planeando y tratando de encontrar la forma de cómo resolver problemas, es decir pensando en el futuro cercano, en las diferentes posibilidades de lo que podría o no sucederle al personaje. Ella descubrió que al ir,

Recuperando imágenes concretas y apropiadas y trasladándolas a la mente, entraba en contacto con las fuentes activadoras de los pensamientos itinerantes que mantenían (su) atención sobre los acontecimientos en la obra” (Hagen, 2002, p. 171)

Consecuentemente, al momento de la expresión el actor debe transmitir y comunicar unas sensaciones, percepciones, sentimientos, ideas y pensamientos materializados en un personaje por medio de acciones físicas o lo que se conoce en el teatro como la partitura de movimiento. Como propone Bauçà-Amengual, (2015), en el proceso de llevar a la acción, hay una activación motora y fisiológica a partir de la creación de imágenes mentales, y en la creación de partituras de movimiento, inicialmente se observa que en las acciones que realiza el actor para poder interpretar su personaje son el resultado de la interacción entre los procesos mentales y la actividad física estimulada y activada para el logro de una meta o propósito del personaje, por ende,

Se puede hablar de una dimensión psicofísica del proceso creativo del actor en relación a el funcionamiento simultáneo de estas dos vías: la ideo-motora y la sensorio-motora (Blair, 2008, citado por Bauçà-Amengual, 2015, p. 31).

En tanto la acción humana ha sido de gran importancia y un eje central en el estudio del actor se encontró en Fons (2015), que la performance incluso ha sido definida por John Schranz como una categoría del pensamiento, ya que el actor como maestro de la acción, logra activar procesos cognitivos y motores y promotores relacionados a su vez con la cognición motora durante su actuación. Este autor plantea que la acción está constituida por un ciclo que contiene como elementos la Atención-Intención-Acción-Reacción, pues es un proceso que al,

Pasar de la atención a la intención y, posteriormente, a la acción, supone una “danza” activada desde el cuerpo-mente. Los procesos cognitivos se ponen en funcionamiento para la activación mental y corporal del ser humano. En consecuencia, para Schranz, el trabajo que realiza el actor sí es una categoría del pensamiento, como la propia matemática, pues implica todo una serie de estos procesos mentales (Fons, 2015, p. 188).

Asimismo, es de saberse que arte del teatro es considerado un arte vivo, y que se reinventa en cada momento, “hay la puesta en escena, siempre dotada de lo inesperado y del acto creativo de reinventarse a cada presentación y cada pieza teatral (...). Así, a cada momento marcante, a cada presentación, a cada nuevo escenario teatral, se ven el actor y el personaje ser reinventados” (Marchezi y De Araujo, 2011, p. 198). Este reinventarse no es que haga algo diferente a lo que se ha preparado durante los ensayos en cuanto a forma, se trata de ser consciente y hacer de ese momento como el único, es un reinventarse de adentro hacia afuera, sin cambiar la forma, se trata de que la manera de sentir nunca podrá ser la misma, para lo que se le deberán estar evocando las intenciones que van produciendo las imágenes mentales, y motivaciones para darle vida al personaje ya que este no está separado del actor y de lo que esta pueda estar experimentando durante el día de la presentación.

Según lo anterior, la actuación y el proceso de recrear en el escenario, desde el recorrido que debió elaborar el actor, para darle forma al personaje, requiere también de una elaboración y esfuerzo mental, es por eso que para Hagen (2002), el actor debe tener una mente alerta y asimismo cómo entrena su cuerpo también procurar ejercitar la mente, para aprender a pensar en concreto, no de manera intelectual academicista, ni pasiva cuando los pensamientos vagan sin un objetivo, o de manera abstracta o sin ninguna relevancia, “el acto de *pensar en concreto* va

precedido, acompañado y seguido de la acción” (p. 167) es de aclarar (que el pensamiento en concreto que plantea Hagen en términos teatrales y no equivale al pensamiento concreto), ya que para ella el pensamiento en concreto es una forma de pensar de manera activa aplicado al personaje, es decir que el actor debe procurar que haya una coherencia entre lo que se hace y lo que se piensa en el escenario, es por eso que no puede estar ocupado en preocupaciones cotidianas, para que no se bloquee la actividad que estimule la acción y así mismo sucede durante el proceso de creación.

Entonces para Hagen, ese pensar en concreto es un proceso de dirigir los pensamientos hacia el objetivo del personaje. Por otro lado según Motos (2009), el actor al ir creando, va desarrollando un pensamiento práctico, ya que constantemente se ve en la necesidad de encontrar una manera de transformar una idea, tomar decisiones y llevarlas a la acción, es decir que se ejercita en encontrar soluciones útiles y concretas de manera breve, por lo que se considera que esta es una manera de lograr una mayor practicidad del pensamiento, al pasar de lo complejo a lo simple. De esta manera, el juego y la improvisación permite la estimulación y la libertad de crear espontáneamente logrando sustraer de la vida cotidiana, aunque para esto se debe implementar un entrenamiento de manera constantemente, como se ha descrito anteriormente en el apartado de aprendizaje, parte fundamental para el actor es su entrenamiento y todo lo que conlleva el proceso de creación antes de salir a escena.

Dicho de otra manera como expone Agudelo (2006), también en coherencia con Stanislavski, el actor debe trabajar en afinar, perfeccionar y mantener en muy buenas condiciones su cuerpo y su voz, pues estas son sus herramientas. En lo referente al proceso de formación y creación del actor, para Chejov en (Agudelo, 2006), “un cuerpo preparado y entrenado y una mente que lo

complemente, son herramientas indispensables para la creación artística” (p.213). En su carrera como director y pedagogo de teatro, implementa diversas formas de trabajar el personaje, pues argumentaba que el teatro era otra manera intensa y espiritual de comunicar. En sus hallazgos, transforma el lenguaje teatral para dar las directrices a los actores, y les transmite conceptos a través de imágenes, para lograr mayor comprensión corporal, dejando de lado procesos mentales secundarios y provocando sentimientos y atmósferas desde la imaginación.

Aunque la materia prima del actor está en lo que observa sobre la realidad, es de saberse que su labor no está en copiarla tal cual, sino en “re-presentarla”, para realizar una transformación artística. Según Gómez R (sf), la fantasía es el modo como el hombre transforma lo que percibe de manera que le permita adelantar los acontecimientos por los cuales esperara, es una forma de materializar aquello que se imagina o de encontrarle otros usos a los objetos que en el escenario son creados o re-creados por el actor.

Por tanto, “durante el proceso creativo, la improvisación como método es de gran relevancia para proporcionar una estructura sobre la cual se va construyendo la acción, implicando la parte física e imaginativa, generando la activación de procesos cognitivos, fisiológicos o motores, interaccionando tanto la vía ideo-motora como la vía sensorio-motora.” (Fons, 2015, p. 193). Como señala Carvajal (2015), en palabras de Eugenio Barba, para quien el ejercicio de improvisar busca que el actor se dé cuenta de las rutinas mentales y de sus inhibiciones, ya que gran parte del entrenamiento de actor también es intelectual. Asimismo, parte del proceso de creación del personaje es romper con las formas duras y estáticas del pensamiento como expone Marchezi y De Araujo (2011).

De los elementos involucrados en la actividad generada por el pensamiento, el proceso de imaginar, de crear imágenes mentales es una clave para mantener activa la atención mientras se actúa, como afirma Fons (2015), la acción no es solamente un proceso externo, también implica la imaginación como un proceso cognitivo. De esta forma, entiende que la acción puede iniciar como un proceso cognitivo, manifestándose de manera externa a nivel motriz, es por eso que también aparece la cognición motora. Por consiguiente para este la acción interna constituye la capacidad de crear imágenes mentales, de imaginar, a cuya cualidad le corresponde al pensamiento visual. Entonces en esa elaboración mental-física, la imaginación y la cognición motora van de la mano, es por eso que en,

Los estudios sobre la cognición motora han demostrado como la simulación mental de una acción o imagen en movimiento sin llegar a realizarse físicamente tiene un efecto positivo en la realización de la acción posterior. Se ha investigado como la simulación mental utiliza los mismos procedimientos neuronales que la experiencia real, y diferentes, experimentos han concluido que sólo imaginando una acción se han producido cambios físicos, cambios de ritmo cardíaco o cambios en el ritmo respiratorio, en los individuos que la han imaginado, demostrando que el poder de la imaginación humana puede activar o involucrar el Sistema Nervioso Autónomo (SNA). (Fons, 2015, p. 194).

Y es tan poderosa la imagen mental que incluso por medio de esta se puede lograr llegar a la activación de las emoción, ya que,

Diferentes experimentos desarrollados desde el ámbito de la psicología de la emoción demuestran que la visualización de imágenes dinámicas o imágenes en acción son

potentes inductores de estados emocionales. Es el caso de la teoría del psicólogo Peter Lang sobre las proposiciones de respuesta emocional (Lang, 1987, 407-426) (Fons, 2015, p. 194).

No estaba equivocado Michael Chejov, maestro del teatro, quien había sido alumno de Stanislavski, al desarrollar su técnica a partir de los planteamientos de su maestro, marcando sus diferencias, según Gordon (1991, en Chejov, 2002) ya que para Stanislavski una de las formas de crear para el actor era la de buscar la “verdad” del personaje en las conductas y vivencias reales, mientras que Chejov creía que se podía encontrar esto genuino en la imaginación del actor sin tener que acudir a la vivencias personales. Incluso llegó a sugerir a su maestro que debía replantear su técnica de la memoria emotiva, y que Stanislavski al parecer tomó en cuenta, cuando creó su sistema enfocado en las acciones físicas, encontrando otra vía para activar la memoria emotiva, es decir que no descarta este método pero si replantea la manera de acceder a las imágenes mentales y recuerdos para activar una emoción, ya no desde las vivencias propias sino desde transferir las sensaciones de los recuerdos a lo que pudiera imaginarse de sobre este, activando la imaginación utilizando como técnica en sí mágico. Esta técnica contribuye a que el actor se pregunte cómo reacciona el personaje “si” estuviera pasando por una situación dada, cuyo ejercicio exige de la imaginación, se trata de vivirlo desde la ficción motivando la acción. En Stanislaski (2007), el “si” mágico es el que genera el impulso para el despliegue del proceso creador, dinamizando en el artista la actividad interna y externa y todo lo que pueda imaginar a partir de esta provocación.

Ahora en términos científicos, investigadores del área del teatro como Kemp (2010), están interesados en elaborar una teoría que integre las dos perspectivas del teatro sobre el proceso de

creación visto en términos de afuera hacia adentro o de adentro hacia afuera, desde una concepción holística, esto ya se había planteado como un proceso “psicofísico”, pero que ahora la ciencia ha ido ofreciendo la posibilidad de comprender este proceso de manera más precisa. Por lo tanto, "Esta concepción holística del proceso creativo del actor por parte de los directores-pedagogos es asimilada y estudiada desde la neurociencia para la investigación del comportamiento humano" (Bauçà-Amengual, 2015, p. 4).

Por ende, Carvajal (2015), también plantea una concepción integrativa y holística de la forma de concebir las técnicas dentro del proceso de creación, aunque aclara que en términos pedagógicos se ha establecido una falsa dualidad (una dualidad diferente en términos de Descartes), para poder hacer más comprensivo el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es por eso que para Arenas (2017), en la práctica no se puede apreciar tal división entre la psique y la organicidad, razón por la cual considera que la teoría debe también integrar estos aspectos. Pese a esto para Kemp (2010), en el ser humano tal división es una necesidad perceptual para establecer una diferencia entre mente-cuerpo, lo interno y externo. Aun así, al parecer en términos teóricos se trata de plantear otras formas de comprensión de manera global.

Llegados hasta aquí, es de resaltar uno de los elementos científicos encontrados, siendo este el término de cognición encarnada, que se está concibiendo en la actualidad como un campo de estudio que se viene tejiendo desde esa mirada holística de la mente y el cuerpo, diferente a la concepción dualista cartesiana y de la metáfora de la mente como una computadora. Esta es una de las posturas teóricas que recientemente se vienen trabajando abarcando disciplinas como la psicología cognitiva, la filosofía de la mente, las neurociencias, la inteligencia artificial y que según lo visto en este apartado, también se le ha sumado el teatro. Aparecen entonces científicos

utilizando los términos cognición o mente encarnada o mente corpórea, concibiendo el pensamiento cuyo eje central es la acción, enlazado con lo sensorio motriz. Desde esta mirada teórica se afirma que,

No hay una distinción clara entre los mecanismos de la mente y el cuerpo. Argumentan que todos los aspectos de la cognición, tales como ideas, pensamientos, conceptos y categorías están determinadas por aspectos del cuerpo. Estos aspectos incluyen el sistema de la percepción, las intuiciones que subyacen a la capacidad de moverse, actividades e interacciones con el medio ambiente y la comprensión ingenua del mundo que se construye dentro de cuerpo y dentro del cerebro de manera mutua. (Santamaría, 2010, p. 1).

Otro aspecto importantes es que los estudios desde este campo, exploran por medio de la intuición lo procesos creativos desde lo corporal, ya que, el cuerpo,

Comúnmente dejado de lado por los modelos psicológicos tradicionales, es reintroducido en el enfoque de cognición corporizada llamado: *Ecopóiesis o la estética del cambio*. Es un enfoque novedoso en relación al entendimiento de los procesos humanos de manera integrada y dinámica eliminando la dicotomía mente-cuerpo, convirtiéndose en un instrumento para promover y estimular la intuición en los procesos creativos. Centrados en teorías y experiencias de cognición corporizada (embodied cognition) se explorarán aspectos epistemológicos de la composición, espacio/tiempo fundamentados en la experiencia sensorial y actuante de la corporalidad humana. (Santamaría, 2010, p. 1).

Ahondando un poco más en este tema se encuentra en Battán Horenstein (2017), como referente al filósofo Merleau-Ponty, quien había abordado desde su libro fenomenología de la percepción esta concepción de la cognición encarnada, dándole un lugar de activo al cuerpo, que dentro de la espacialidad cuyo lugar de apertura frente al mundo también actúa como creador de ese mundo. Que en la actualidad esta teoría filosófica sirve como sustento para relacionar la percepción de movimiento con la cognición-acción, ya que este se había enfocado en abordar el tema de la percepción y el movimiento, señalando otros conceptos como lo corpóreo o encarnado, el esquema corporal y la espacialidad, en general la percepción ligada al movimiento. Este es un tema que desde la fenomenología y la psicología de la cognición se podría abordar más ampliamente en relación al teatro resultando un complemento enriquecedor, pero que en lo que aquí corresponde solo es nombrarlo.

Por lo demás es interesante cómo dentro del teatro se utilizaba frecuentemente la expresión de que el actor encarna su personaje. Con Kemp (2010), se encontró que el teatro está tomando como referente este nuevo concepto de *pensamiento encarnado*. Aplicado al teatro para entender que el pensamiento no está separado del cuerpo, y que marca una forma diferente de ver el teatro el cual según este, la concepción dualista cartesiana se había marcado por Denis Diderot en su análisis sobre la concepción del actor, desde donde se comenzó a establecer tal división conceptual de lo “psicológico” y “físico” para plantear la manera de hacer del actor, afirmando que fue sobre esta división conceptual que se estableció la tendencia a mencionar lo “interno” y “externo” como algo separado. Aunque en lo visto hasta aquí, Stanislavski como autor de teatro ya había concebido el trabajo del actor como un sistema psicofísico, argumentado que eran inseparables, interdependientes y por eso se deduce que marca un antecedente importante desde

donde se retoman estos estudios adoptando como eje central a la acción, integrar a la vez el pensamiento y lo corporal en términos teóricos.

Entonces en lo visto hasta aquí, se concibe al pensamiento y el movimiento como inseparables, en Fons (2015), es cuerpo-mente en acción, entendiendo que la acción abarca lo interno y externo, y que su ciclo comprende: pensamiento (imagen-imaginación), atención, intención, acción-reacción, percepción. Es decir, que según estas teorías la acción también activa la cognición, y se podría creer que uno de los tipos de pensamiento más utilizados por el actor es el imaginativo, en tanto la imaginación o la generación de imágenes mentales mantiene activa la atención del actor y la imaginación puesta en el cuerpo mantiene activa la atención del espectador, en lo que se ha denominado como un espacio compartido, encontrado en Bauçà-Amengual, (2015), dado que,

Si el actor ve por sí mismo aquello sobre lo que debe hablar, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos. (Knébel, 1998, citado por Bauçà-Amengual, 2015, p. 27).

Por consiguiente, también se encontró que la cognición motora puede activarse por las neuronas espejo ubicadas en la corteza del lóbulo frontal, por las cuales las personas poseen la capacidad de leer las intenciones del otro, y que se asocian con la empatía como una habilidad social necesaria y fundamental, la cual se explica también desde la teoría de la mente, la cual se utiliza para entender el desarrollo del pensamiento en los niños, para desarrollar la capacidad de poderle atribuir mente al otro y leer las intenciones del otro diferente de sí mismo. En tanto se concibe como área de estudio “los mapas neurales del cuerpo, el espectador y los procesos de

empatía” esto según Emigh (2002, en Fons, 2015, p. 183.), siendo de gran importancia la comprensión de la empatía emocional y de los nuevos hallazgos en estos procesos humanos, definiéndose este proceso como:

La capacidad de darnos cuenta de que los otros tienen sentimientos y emociones como nosotros, abriendo el camino a las denominadas emociones sociales relacionadas con la Teoría de la Mente (ToM) y los estados de «como si» definidos por el reconocido neurólogo Antonio Damasio, que suponen una clara justificación neurocientífica del «sí mágico» stanilvaskiano, afirmando que los seres humanos tenemos la facultad de «ponernos en el lugar del otro», visualizar la acción y hacerla. (Fons, 2009, en Fons, 2015, p. 186).

Por ende, desde la relación que se ha establecido entre las neurociencias y el teatro, y las neurociencias de la mano con otras disciplinas como la psicología cognitiva, interesada en la cognición y la conducta, hay un área de estudio que investiga lo que sucede con el espectador mientras observa al actor interpretar su personaje y recrear las acciones, por eso Sofía (2010 en Bauçà-Amengual, 2015), plantea que la acción no es solo movimiento físico, ni imitación o un gesto sin sentido, pues esta debe responder a un objetivo y una intención del actor-personaje, para poder conseguir con el público lo que ella denomina como *espacio de acción compartido*, ya que el actor no debe realizar solo la forma del personaje sino que su labor consiste en recrear el proceso y no solo el resultado de su creación, es decir que durante la actuación este va estableciendo esa elaboración interna-externa del actor-personaje, e ir interactuando con los personajes y con el público en el ejercicio de poner en contexto la materialización del personaje, entonces cuando el actor logra captar la atención del público reuniendo estos elementos para

hacer creíble su actuación es que se genera ese espacio de acción compartido, que se activa solo cuando la acción posee una intención y unos objetivos claros sin ser solo imitación.

Esto también como plantea Hagen (2002), implica la lucha del actor con no dejar que la repetición de las acciones se tornen rutinarias, pues según ella esto hace desviar la atención del actor hacia el público o hacia cosas personales, por lo cual puede caer en una actuación como solo forma, resaltando que toda actividad mental se ve reflejada en el cuerpo, por lo cual no puede suponer que si la mente no está ocupada en algo diferente que no corresponde al personaje las acciones no lo van a revelar, entonces cada acción que se repita debe ser como algo familiar en la manera como se relaciona con las cosas en el escenario y para que parezca como algo nuevo se deben guiar la atención hacia los pensamientos, las imágenes mentales que evoquen las intenciones inherentes al personaje, considerando que cuando el actor se desconcentra y sale del personaje el público también se desconcentra y nota inmediatamente que la discontinuidad del actor con el personaje, siendo también inherente que el actor no puede anticipar la acción porque esto hace que se pierda la conexión y la complicidad con ese espacio de ficción. De acuerdo a lo anterior, hay técnicas de actuación que se plantea desde la biomecánica en el teatro, que explora los contra-impulsos, estos se especializan en trabajar la no anticipación de la acción, los cuales como se señala Fons (2015), se constituyen como “el «rechazo o la negación de la acción», lo que provoca la no anticipación de la acción por parte del actor y la no previsión del espectador” (Falleti; Sofia, 2011, citado por Fons, 2015, p. 187), es decir que el actor deja ver la intención pero no debe anticipar la acción que va a realizar, en ese intermedio se juega con la toma de decisiones la cual puede representar un abanico de posibilidades desde donde el actor puede ser creativo llegando a realizar una acción para concretar la decisión con algo inesperado que

sorprenda al espectador. Siendo esta parte otra área de estudio, ya que la toma de decisiones se ha comenzado a observar de manera experimental con el actor al implementar la improvisación, la cual se constituye como un área de estudio desde el teatro y la neurociencias. La cual señala Fons como unas de las temáticas de interés desde el trabajo del actor “la toma de decisiones dentro de estructuras de actuación e improvisación” (Fons, 2015, p. 184).

Por otro lado, también se plantea que pensamiento y lenguaje no se pueden desconectar y en escena al parecer es de vital importancia mantener una continuidad. Encontrándose en Motos (2009) que mientras el actor conserve una línea de pensamiento desconectada del personaje, la actuación se verá controlada, adelantándose y poniendo en evidencia las reacciones de manera repetitiva es decir no espontánea y estereotipada, considerando necesario que el actor cree una línea de pensamiento acorde a la necesidades del personaje y no del actor, reemplazando su *monólogo interno* por el del personaje, para lo cual previamente el actor requiere elaborar un análisis profundo del texto, yendo más allá de este, para plantear unas circunstancias ficticias, y por ende adquirir unas características de una personalidad imaginadas y tenerlas bien definidas para establecer las relaciones que tiene con los otros personajes y los conflictos desde cuales se sustenta la estructuras de este. Este proceso implica idear una historia de vida con un pasado, y sostener la atención activa en el futuro inmediato del personaje. Es decir que en escena el actor mantiene este monólogo interno como una línea de pensamiento pero como lo haría el personaje, lo que permite la espontaneidad y la fluidez, pues de lo contrario justamente se vería reflejado en el tempo-ritmo, es decir en el movimiento y la emocionalidad del actor, por la discontinuidad y la interrupción del monólogo interno pero del personaje, el cual según este autor produce fácilmente un efecto de contagio, por lo que el público se percataría rápidamente ante esta interrupción. Es

como cuando se dice que el actor se salió del personaje o que se le veía inseguro al actor no al personaje, entonces lo que se busca es que predomine la emocionalidad del personaje conservando un tempo-ritmo, que integra lo que Fons (2015), denomina como el cuerpo-mente en acción. Es por esto que el actor debe tener tan bien estructurado el personaje para poder reaccionar de manera natural como la haría el personaje y no el actor, incluso si se presenta algún altercado o falla técnica. Por ende, esto implica un alto grado de concentración, para mantener activa la atención y el control emocional, frente a los pensamientos y sentimientos que puede despertar el público al exponerse frente a este, es por eso que el actor se esconde tras la máscara del personaje y se exhibe pero no como el actor sino como el personaje.

En Stanislavski (2007), la línea de pensamiento consiste en establecer lo que piensan los personajes frente a los otros y las situaciones que aparecen en el texto, apareciendo de esta manera el subtexto, y que se pregunta por lo que realmente por lo que quiere decir y transmitir el personaje cuando dice el texto. En ese mismo sentido se establece también se puede establecer una línea de imágenes y de acciones. En consecuencia, se puede entender que es por esto como afirma (Motos, 2009), que las técnicas dramáticas aplicadas en la educación secundaria estimulan, “la imaginación y el pensamiento creativo, fomentan el pensamiento crítico y un uso más elevado de procesos cognitivos” (p.8).

Finalmente el actor en su proceso debe aprender a integrar el sentido de lo piensa con lo que hace y dice, en tanto implica explorar las diferentes maneras de expresar desde el teatro y de elaborar una comunicación eficaz y en cierta manera controlada para no anticipar las intenciones antes de tiempo y desviar la atención. De esta manera se continúa con la manera como se constituye el lenguaje desde el teatro y la dramatización.

5.3. El lenguaje teatral, del texto a la expresión verbal y no verbal.

Para comenzar con este apartado es importante señalar que por medio del lenguaje se conserva y se transmite el pensamiento y por ende la cultura, la cual conserva y da cuenta de las costumbres y tradiciones que conforman la identidad de un grupo, comunidad, pueblo o país, así como: su manera de pensar, de sentir y de comportarse desde sus particularidades y generalidades y de las actividades simbólicas que los representan. Desde el punto de vista psicológico el lenguaje tiene como función comunicar la relación del yo con el medio y en su función representativa la de servir como vehículo del pensamiento. En sentido general en Coon (1986), el pensamiento y lenguaje son inseparables, aunque el pensamiento antecede el lenguaje, se necesitan el uno al otro. El lenguaje necesita del pensamiento que lo organiza a la vez que el pensamiento se apoya del lenguaje para poder codificarse en símbolos manipulables. Es la productividad del lenguaje lo que hace que este sea una herramienta fundamental para el pensamiento, por su cualidad de generar una variedad infinita de combinaciones facilitando al pensamiento la producción de nuevas posibilidades e ideas. En este sentido, este autor resalta el determinismo cultural de Whorf, quien considera al lenguaje el posibilitador de la producción de ideas, y el modelador del pensamiento, ya que el lenguaje también influye poderosamente en el pensamiento determinando la manera como se categorizan las experiencias, al darles una relevancia cultural.

Es de resaltar que el arte ha sido considerado como una de las maneras de establecer puentes de comunicación entre diferentes culturas, desde la música, la plástica, el teatro entre otros, pues hay obras artísticas que han llegado a considerarse universales por integrar un lenguaje capaz de representar a la humanidad, y que genera conexión desde su sentir. De acuerdo con González

Parera (2012), el teatro reúne las formas de vivencia de los pueblos y sus costumbres, pone en evidencia los valores y antivalores de una sociedad y asimismo puede representar una cultura o etapa histórica. También ha servido desde sus inicios como plataforma para criticar comportamientos, conmover al público, develar injusticias sociales, desnudar comportamientos humanos sin tapujos e incluso para deformar la realidad. De donde resulta incuestionable que el teatro es y ha sido:

Un escenario de mensajes sociales y un vehículo de transmisión a lo largo de los tiempos (...) un espacio de encuentro inter y transdisciplinar. A través del teatro se viven conceptos históricos, sociales, políticos, psicológicos, literarios y todo aquello que encontramos en la vida misma. (González Parera, 2012, p. 50).

Mientras tanto por medio del teatro, el actor narra sucesos e ideas, integrando el gesto y la palabra, para expresar por medio del cuerpo sensaciones, sentimientos y el pensamiento, así como aquello que no se puede pasar por la palabra. Como expresa Blandón y García (2013), el cuerpo es un potente comunicador, por medio del cual se pueden proyectar sentimientos, sensaciones, emociones, e ideas, es pues el cuerpo el pilar de la acción, es expresión de “el lenguaje universal del hombre, que trasciende idiomas y culturas” (p. 15). Así pues, en el teatro se pueden manifestar sentimientos y emociones que son similares en todas las culturas, como el llanto, la risa, la rabia, el dolor, la tristeza, euforia, etc. Como efecto de esto, se encuentra en Motos (2009), que la aplicación de las técnicas dramáticas en un contexto de enseñanza-aprendizaje y de intervención psicosocial, funcionan “como puente de conexión entre las competencias en comunicación lingüística o la competencia social y ciudadana, y la competencia cultural y artística” (p. 8).

Concretamente se encontró que dentro del teatro hay diversas maneras de comunicar por medio de elementos simbólicos que pueden integrar el signo, la imagen, la plástica, el sonido, la música. Estos surgen y se organizan dentro de un proceso creativo y expresivo, que se adhieren a la pieza teatral, ayudando a enriquecer la elaboración artística. Según Villalpando (2010),

El lenguaje teatral por su propia naturaleza se constituye como integrador de muchos lenguajes: verbal, icónico, corporal, musical. Toma la palabra, del idioma; los sonidos y el ritmo, de la música; el color y la forma, de la pintura; el gesto y el movimiento, del lenguaje corporal. Y estos signos los combina de acuerdo con la sintaxis propia del esquema dramático. En síntesis, éste viene representado por una acción –asunto, argumento que contiene un problema –conflicto-, realizada por unos actores que previamente han adoptado unos papeles –personajes- en un tiempo y un espacio concretos, sobre un tema de contenido humano. Siempre se trata de la persona, sus relaciones humanas y sus conflictos. (Villalpando, 2010, p. 6).

Es por eso que el teatro es considerado como unas de las formas más ricas de expresión, porque posibilita integrar incluso otras formas de manifestaciones artísticas, la danza, la pintura, la música y diferentes formas del lenguaje, verbal y no verbal. Por ende, una de las cualidades de la representación teatral es que en esta pueden confluir diversos, “códigos artísticos, desde sus propios lenguajes, produciendo un discurso único con múltiples puertas de entrada sensoriales, afectivas, intelectuales y valóricas” (García Huidobro, 2000, citado por García y Palomera 2012, p.6), lo cual lo hace también del teatro un arte incluyente para las personas que tienen dificultad o que deben utilizar otras formas de comunicación y expresión. De esta forma, según Zonta y Maheirie (2012), la construcción de un personaje exige de la apropiación de estos diferentes

signos que hacen parte del lenguaje teatral como: la escenografía, la iluminación, los vestuarios, también se pueden implementar las máscaras resaltando la expresión corporal, asimismo el actor debe convertir el texto en unos signos gestuales y mímicos que puede acompañar de signos acústicos, ruidos y música, es decir que se pueden incorporar múltiples posibilidades y formas al lenguaje teatral, enriqueciendo la estética de una pieza teatral, de esta manera agrega que,

En la puesta en escena, el poder de ruptura estética del material de salida necesita ser traducido al sistema de símbolos y signos teatrales. La materialidad del arte del teatro exige una transformación de la expresión escrita para la oralidad del habla. La corporeidad del actuante, junto a elementos visuales y auditivos, dan una forma al texto escénico que se desdobra en el tiempo y en el espacio (Koudela, 2008, citado por Zonta y Maheirie, 2012, p. 598).

También se encontró que desde los antecedentes teatrales se han marcado diferencias teóricas las cuales han transformado la forma de interpretar del actor en el escenario, ejemplo de esto es como enuncian que Ospina y Gil (2015) quienes señalan que el teórico Bertolt Brecht, trasladó el énfasis al gesto en contraposición de las obras cargadas de texto, pues existía un tipo de teatro que se soportaba más en el lenguaje hablado, y en tal caso este director y teórico teatral, marca una nueva forma de hacer teatro ya que,

La gran revolución formal de Brecht sobre el teatro contemporáneo radica precisamente en sus planteamientos sobre el énfasis del gesto y lo gestual ante el teatro burgués apoltronado en lo verbal” (García, 1994, citado por Ospina y Gil, 2015)

Cabe señalar que de acuerdo a las manera de comunicar en el arte dramático, para Cervera (2006), la expresión corporal se distingue del mimo, ya que la primera utiliza la expresión oral y le da relevancia a la palabra por medio del gesto, pero el segundo al no utilizar la palabra establece unos códigos para los gestos constituyéndose en un lenguaje ya que a cada gesto se le atribuye un significado representando un signo lingüístico, usando expresiones de una forma generalizada más comprensibles independiente de la cultura y las costumbres al convertirse en un lenguaje para hacerse comprensible independiente de la cultura. Entonces la expresión corporal al no estar codificada por el gesto, es más suelto teniendo además en cuenta que este varía de una cultura a otra y el mensaje principal lo contiene la palabra, aunque el actor que no es mimo también utiliza gestos que están tipificados, como reír, llorar, etc. La expresión corporal es una de las disciplinas más importantes que aplica el actor para desarrollar las habilidades motrices y expresivas que también se sirve de la postura, el equilibrio y el movimiento y va de la mano con la expresión oral, para una comunicación intencionada y elaborada para alcanzar una mayor claridad y precisión en transmitir el mensaje de la obra al público.

Así dentro del teatro para Villalpando (2010), se establece una manera de comunicar que busca ser creativa, diversa y que se puede ir complejizando, al establecer sus propios códigos artísticos, por ende dicha elaboración comunicativa obedece al número de signos que puede manejar dentro de una obra enriqueciendo su *expresión*. Este proceso dentro del teatro se estima ya que implica pasar de la obra escrita a la obra actuada en la cual cada grupo o actor que la represente hace su propia interpretación teatral y es ahí en donde aparece la creación. Según este autor el semiótico Kowzan identificó trece signos dentro del texto teatral, elaborando un

inventario en los cuales para él expresa un sistema de signos, y que organizó de la siguiente manera:

1. *Texto pronunciado*: Palabra y Tono
2. *Expresión corporal del actor*: Mímica, Gesto, Movimiento
3. *Apariencia del actor*: Maquillaje, Peinado, Vestuario
4. *Aspectos del espacio escénico*: Accesorios, Decorado, Iluminación
5. *Efectos sonoros no articulados*: Música, Sonido (Villapaldo, 2010, p. 6)

Al parecer todos estos elementos que hacen signo, dan un sentido a los significantes que se van articulando dentro de ese lenguaje artístico tan rico en su expresión que posibilita que el espectador concentre su atención y disfrute de la obra como una experiencia multisensorial, en tanto cada elemento representa algo que comunica el actor por medio del personaje.

5.3.1. El subtexto - lo que no se dice - del texto teatral a la acción.

De esta manera se resalta el texto teatral como una pieza fundamental dentro del teatro a partir de la cual también se puede iniciar un proceso creativo. En la práctica, normalmente el actor recibe los diálogos del personaje sobre los cuales le corresponde a este imaginar y darle forma al personaje que va a transmitir su elaboración e interpretación de lo que aparece en el texto. Este proceso contribuye a lo que se concibe como un traslado del texto dramático al escenario, y que implica pasar de un lenguaje escrito a un lenguaje oral, visual, auditivo o artificial con proyección de imágenes, es decir, este sistema de signos escritos, son reelaborados por el actor para ser

representados por medio de la comunicación verbal, el cual implica decir un guion, trabajar el volumen, el tono y el ritmo de la voz, de manera intencionada para generar un efecto en el público, y que gran parte de eso que el actor quiere comunicar también se hace por medio del lenguaje no verbal, el cual se trabaja por medio de la expresión corporal, para tener un mayor control sobre la expresión facial, los movimientos de brazos y manos y sobre la postura y el equilibrio en el escenario, lo cual exige como se dijo anteriormente una transformación del cuerpo cotidiano en uno extracotidiano llevando incluso a exagerar o a buscar que sea más llamativa la manera de comunicar, utilizando los símbolos para representar objetos, acciones, sucesos, generando un tiempo y espacio ficticio en el cual se desenvuelve la obra de teatro de manera que atraiga la atención e impacte al público.

Además se encontró otro elemento importante que contiene el texto y es el subtexto, considerándose la parte más importante para dar vía libre a la creación e interpretación del actor. Este último se puede entender como lo que no se dice de manera explícita en el texto, y es la parte que pone el actor de sí mismo, lo que proyecta e imagina sobre el personaje de acuerdo a su interpretación, para crear a ese otro ficticio, aunque para esto se requiere que investigue lo más que pueda sobre ese personaje que propone el autor o dramaturgo, por ende todo ese material se convierte después en la excusa y el movilizador de la acción.

Este término subtexto al parecer fue utilizado por Stanislavski, y que ante todo obedece a que “existe un subtexto que va del personaje escrito al actuado a través del imaginario del actor” Abirached (1994 en Arenas, 2017, p. 18), siendo aquello que se puede inferir e interpretar entre líneas, de lo que no habla el personaje en el texto y que es creado por el actor, para darle vida interna al personaje. Desde otra perspectiva, según Arenas (2017), el director de teatro

colombiano Buenaventura, de manera análoga, estableció una semejanza entre la forma de Freud de interpretar el lenguaje de los sueños con la manera como puede crear el actor a partir de la improvisación, comparando lo onírico con la improvisación como técnica para analizar el texto y darle forma al personaje, aunque para Freud la imagen en el sueño es el contenido manifiesto del cual se puede extraer asociaciones y el contenido latente es la interpretación a la que se puede llegar. Este director con base en esto, plantea que en el teatro el texto es el contenido manifiesto y el subtexto es el contenido latente, llegando incluso a incorporar como material para crear en el teatro los sueños. Entendiéndose que hay sueños que pueden aparecer en el proceso de incubación e iluminación relacionados con el tema que se está trabajando durante el momento de la creación.

Asimismo, se plantea que una de las formas de llegar a este subtexto es extrayendo las metáforas y elementos simbólicos del texto. Siendo la improvisación el medio por el cual se producen las acciones para crear las imágenes que servirán para pasar nuevamente al análisis del texto en el trabajo de mesa, y que consiste en establecer relaciones y asociaciones entre las acciones y lo analizado a partir del texto, incluso ocasionado confrontaciones entre uno y otro, aprovechando las contradicciones que allí se puedan presentar, hasta encontrar ese contenido latente sobre el cual hacer una elaboración coherente entre el texto y la acción. Vale señalar que esta forma de crear partiendo primero de las acciones para después pasar al análisis del texto interpretando las imágenes y las acciones, también había sido propuesta por Stanislavski.

En tal caso se encontró en Bauca-Amegual (2015), que el trabajo del actor sobre el texto, en primer lugar consiste en análisis activo, el cual exige que antes de memorizar el texto se establezca una idea general de la obra para en primer lugar crear la acciones, es decir que en esta

línea es como plantea Eines (2005), que el actor primero hace y después piensa sobre lo hecho. De esta manera se articula la acción, con la intención y la emoción que se quiera comunicar, proceso que se va depurando en el análisis que se hace sobre el material que se recoge de la improvisación, en base a los acontecimientos más relevantes de la obra y trazando los principales objetivos, para llegar a lo que se desea comunicar “la vivencia interior del personaje a partir de la acción física del actor” (Bauçà-Amengual, 2015, p. 27). Es decir poniendo primero el cuerpo para poder encontrar el subtexto, eso que va más allá de la palabra, que parte de encontrar los significantes y sobre todo es porque esa palabra que dice el actor no puede estar vacía o sonar sin una intención.

En Bauçà-Amengual (2015), parte fundamental para caracterizar al personaje, toma forma sobre lo que Stanislavski denominó como circunstancias dadas. Estas parten de lo que el autor de la obra plantea cómo la fábula, siendo esta la que ubica a los personajes en un lugar y tiempo determinado. Entonces sobre esto el actor va señalando unos objetivos principales a desarrollar por medio de las acciones físicas, a partir de los hechos y las acciones que se desprenden del análisis del texto, y a esto el actor le debe elaborar unas circunstancias ficticias, siendo necesario ponerle un pasado, un presente y un futuro al personaje a partir de lo que percibe el actor sobre la obra y el personaje creando un imaginario, para activar la emotividad, parte de esto como se dijo anteriormente se construye a partir del subtexto, de lo que el autor y el personaje no nombra en el texto. Es decir que el actor va creando los motivos internos del personaje, implementando el sí mágico. Para Stanislaski (2007), tanto las circunstancias dadas como el sí mágico son los motores de la creación para el actor.

Todo el proceso mencionado anteriormente, confluye y también parte de la improvisación, ante todo este es uno de los ejercicios dentro del teatro que implementa la asociación libre y que como se mencionó en el apartado del proceso de creación, esta última ha sido muy utilizada para estimular la creatividad y el pensamiento divergente, ya que la improvisación permite que emerja la acción. Es un ejercicio que consiste en hacer sin planear, en actuar la primera idea generadora que emerja, sin censurar nada de lo que se haga o diga, estimulando el flujo de las ideas, en definitiva, es un ejercicio que procura la expresión e invita a la acción. Asimismo esta técnica de la improvisación puede plantearse de manera libre partiendo de un tema que puede proponer el director con base en el texto. Una de las condiciones es que no haya una negación o rechazo a lo que propone el otro en escena o a lo que emerja de sí mismo. Es de aclarar, que también es cierto que este método puede generar resistencias durante el proceso de creación, pues según Achard (1962 en Torres, 2004), cuando se trata de darle vida a un personaje con características que se han rechazado de sí mismo, en tanto afirma Geirola (2009), la resistencia en el actor puede aparecer en los momentos en los que se presenta el silencio en el ensayo, en los que el actor detiene la improvisación y le cuesta continuar, por ende en este punto, el director tiene un papel muy importante sobre el cual debe encontrar la manera adecuada para manejar estas situaciones, temores o tensiones que se suscitan durante el proceso de creación y que muchas veces genera tensiones entre los actores y el director. (Este es un tema sobre el cual Geirola invita a profundizar y analizar desde el psicoanálisis sobre la transferencia que se puede suscitar durante el ensayo teatral). Por ende como lo considera Caballero, Mesalles y Pastor (2002 en Carvajal, 2015), el actor requiere de “valentía, pues se tiene que enfrentar con miedos, inhibiciones y resistencias” (p. 185). Además que es de gran importancia como expresa Torres (2004), establecer de antemano un espacio de confianza, donde el actor pueda expresar abiertamente

contenidos ocultos de sí mismo, a favor del personaje; en tal caso el director puede propiciar la contención, en los momentos de tensión y de confrontación durante el proceso. Sobre lo cual se puede decir que el director requiere unos conocimientos sobre la psicología o el psicoanálisis y los tipos de personalidad o sus estructuras.

Y que asimismo según Torres (2004), el público aunque confidente de la ficción también contiene al actor, quien en cierta forma asume un riesgo al exponerse frente esperando que el actor haga bien su trabajo. En efecto, durante el proceso de creación se le exige al actor su apertura y disposición a otras formas de expresar más allá de la palabra, este es un periodo de exploración y de reconocimiento, también de confrontación con lo que sabe y desconoce sobre sí mismo y de los miedos que este suscita, pues igualmente Torres (2004), plantea que todo proceso de creación conlleva también a una regresión a momentos anteriores a la estructuración del yo, a lo inconsciente. Todo esto se genera al enfrentarse al personaje partiendo de una idea, un provocación sobre el cual se debe construir toda una estructura que lo soporte y justifique para poderlo representar, para llegar a la materialización de toda una elaboración ficticia pero que se vive como si fuera verdad. De ahí que, en el análisis y estructuración del personaje el director realiza las indicaciones para que el actor resuelva a disposición del texto, por lo cual,

Debe abrirse a la información que este le proporciona en relación al personaje, sin prejuicios, para poder estimular el sentimiento, la voluntad creadora, la razón y la memoria afectiva a través del análisis de la obra y del personaje. (Bauca-Amegual, 2015, p. 25)

Por consiguiente, la creación en el actor consiste en pasar al personaje por el cuerpo y darle una intención al texto, además esto implica que debe ir más allá del papel, y esto “trae consigo de manera latente algo que para ese sujeto genera angustia pero que él no alcanza a nombrar, a pasar por la palabra.” (Marín, 2012, p. 10), es crear a partir de eso que no está ahí de manera explícita. Pues según Roldán (2010), para Lacan:

Hay una diferencia entre leer una obra y verla representada, esta diferencia es aportada por el actor (...) Lo que el actor agrega a la obra es eso por lo cual cada uno se interesa a su propio inconsciente, es decir, el cuerpo. Aquí el cuerpo es tomado en su dimensión de vehículo del inconsciente. “Es con nuestros propios miembros que nosotros hacemos el alfabeto de ese discurso que es el inconsciente” (Lacan, 1958-1959). Es necesario recordar que en el cuerpo están inscritas las letras de goce del sujeto, que él es el hábitat de la pulsión y portador del síntoma. Por ello, “el actor presta su presencia, no simplemente como una marioneta, sino con su inconsciente verdaderamente real, a saber, la relación de sus miembros, con una cierta historia que es la suya.” (Lacan, 1958-1959). Citado por (Roldán, 2010, p.4).

Por eso la representación del actor se vive como si fuera de verdad, y que provoca unas motivaciones y sentimientos con la finalidad de tocar al espectador. Asimismo, para Hagen (2002), teniendo en cuenta que el cuerpo es el instrumento por medio del cual el actor se expresa en escena para hacer visibles y comunicar por medio de acciones, entendiéndolo que “la voz y la dicción, el alma y la mente, no están separados del cuerpo sino que se originan en él y brotan a través de él” (p. 158), como consecuencia de esto, se debe considerar que de acuerdo a como esté internamente el actor, esto se verá reflejado y se notará en su voz y su cuerpo y el espectador hará

lectura de esto, por ende si el actor está con la mente tensa o turbada, o está enfocado en preocupaciones personales, no tendrá energía suficiente para actuar si su mente está desenfocada, por lo cual en primer lugar debe aprender a relajarse frente a la tensión que genera el público, a concentrarse en generar una motivación real para el personaje que facilite el acto de pensar, planear, organizar, guiar, establecer intenciones, imaginar, generar imágenes mentales, prever, recordar, como lo haría el personaje, entre otras actividades, que se pueden direccionar hacia un objetivo, y que exige interactuar con las acciones que exigen de lo psicológico, lo físico y lo verbal.

De esta manera Abirached (1994 en Arenas 2017), enuncia que este concepto de subtexto analizado en Stanislavski, indica que,

Así como existe un subtexto que va del personaje escrito al actuado a través del imaginario del actor, también existe un imaginario corporal, basado en el tempo-ritmo (p.8).

Pues como manifiesta Rodado (2015), el tempo-ritmo se relaciona con la emocionalidad. Comprende la manera como se expresa el texto, la velocidad, los matices y el tono, esto parte de la comprensión y de la elaboración tanto interna como externa que se haga del personaje, al cual se le crean unas características de personalidad. Todo esto le imprime un ritmo a las acciones, información que maneja el actor de manera implícita, es el subtexto el que motiva la intención para estimular el imaginario corporal, y esto ayuda a que el actor pueda lograr conservar una memoria procedimental de las acciones que recrea en cada función, ayudando al actor a conservar la emocionalidad del personaje, a controlar factores que pueden influir como la fatiga o el estado

de ánimo con el que llega el actor antes de representar su personaje, siendo ese tempo-ritmo que se va interiorizando desde lo corporal lo que posibilita esa constancia con el personaje.

5.3.2. *La voz en el actor.*

La expresión oral que trabaja la voz, conlleva a una buena dicción y clara pronunciación; a una adecuada proyección para que el actor de teatro se pueda hacer oír sin bajar el punto, requiere el manejo del tono, los matices, el timbre, la entonación y hasta el canto, por ende para lograr esto se requiere de técnica y de exploración para crear diferentes efectos sonoros enriqueciendo la expresividad vocal que transmita una emocionalidad en el espectador. Pues como manifiesta Roldán (2010), “la voz que envuelve al espectador, ya sea aterciopelada, quemante o estridente, o el silencio inquietante o pesado, se convierten para el espectador en sustancia de la experiencia teatral” (p. 7), es decir que la voz, se convierte para el actor en un elemento por medio del cual este puede conmover al espectador y puede despertar todo tipo de pasiones y sentimientos de este hacia el personaje, que ama, ríe, odia y sufre en el escenario. Para esto es vital el reconocimiento y ejercicio del aparato vocal, un adecuado control de la respiración, ya que la voz y el movimiento se fusionan creando un ritmo corporal e interno y exigen un mayor rendimiento físico para que no se note la fatiga al integrar el movimiento y la proyección vocal. De esta forma el actor prepara su cuerpo para encarnar al personaje, y como plantea Roldán (2010), incluso yendo más allá de la técnica.

Por otro lado y desde una mirada holística según Kemp (2010), se debe considerar una continuidad entre la comunicación verbal y la no verbal, exponiendo que no puede haber separabilidad del lenguaje verbal de la comunicación no verbal, ya que según este autor,

tradicionalmente de esta manera lo ha planteado la psicología, clasificando esta manera de comunicar dentro del lenguaje como dos sistemas separados. Consecuentemente para explicar esto, toma como referencia al lingüista cognitivo David McNeill, quien afirma que la comunicación no verbal acompaña al lenguaje como un transmisor de significado, explicando que,

Las expresiones tienen dos lados, de los cuales solo uno es el habla; la otra es la imaginaria, de acción y visuo-espacial. Excluir el lado del gesto, como ha sido tradicional, equivale a ignorar la mitad del mensaje que sale del cerebro. (McNeill, citado por Kemp, 2010, p. 53).

De esta manera Kemp (2010), explica que más allá de lo planteado en relación a las circunstancias dadas y ficticias para generar a partir del imaginario del actor la identificación con el personaje y que aunque se haga el esfuerzo por incluir los procesos de pensamiento, no se puede dejar de lado lo psicofísico. En tal caso, propone una serie de ejercicios aprendidos con Lecop, los cuales considera que llevan al actor a “una forma responder de manera gestual al lenguaje escrito, desarrollando una mayor conciencia de la relación entre pensamiento, gesto y lenguaje” (p.56). Aunque como también vimos en el apartado de pensamiento con la cognición motora, está claro que el pensamiento también activa lo motriz, y que en términos psicofísicos lo motriz asimismo activa al pensamiento y lo uno no excluye lo otro, ya que también como se ha visto funciona como un sistema circular, y que en este caso funciona de manera similar con el manejo del lenguaje.

Por ende desde esta misma lógica, se encontró en Fons (2015), que *la acción vocal* también es considerada como una categoría, poniendo como ejemplo una investigación de María Ósipovna Knébel (1998), quien plantea que “la palabra es acción”, conclusión a la que llega después de haber centrado su estudio en la creación del actor tomando como referente los últimos planteamientos y enseñanzas de Stanislavski. En tal caso, para otros pedagogos como Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, la voz también ha sido estimada por estos como una extensión del cuerpo que puede realizar en el espacio toda clase de acciones, Barba (1994 en Fons, 2015), y éstas mismas pueden tocar, golpear, impresionar, conmover y acariciar al espectador. Asimismo Barba, propone que la voz es de gran importancia como acción en relación con la emoción y que puede estudiarse tanto desde lo artístico como desde lo científico.

Es de mencionar que desde el ámbito científico, se viene estudiando *la acción vocal* ya que se han encontrado unas neuronas espejo en el área de Broca y por ende la activación que genera la acción vocal en esta área, Fons (2005), además afirma que en relación a esto también se vienen realizando numerosos estudios sobre el *lenguaje encarnado en los actores*, interesados en el proceso de la encarnación de la palabra que realiza el actor.

En este caso menciona a la neurobióloga Silvia Spadacenta y el neurocientífico Giovanni Mirabella en la Universidad de La Sapienza, en cuyo estudio experimental han participado actores y actrices de reconocidos grupos de teatro de Italia como el Tascabile de Bérgamo o el Teatro Ridotto de Bolonia. De tal forma estos estudios hasta el momento indican que,

El actor tiene una capacidad diferente de «interpretar» las palabras que lee por haber desarrollado, unas determinadas capacidades. Spadacenta, a partir de diferentes

experimentos, ha confirmado que cuando escuchamos un verbo de acción se activa en nosotros la región del cuerpo implicada en esta acción, lo que nos indica que nuestro sistema motor nos permite entender el lenguaje (Sofia; Spadacenta; Falletti; Mirabella; 2012, citado por Fons, 2015, p. 196).

Asimismo argumentan que estos experimentos confirman lo que ya habían planteado los maestros y pedagogos de teatro desde Constantin Stanislavski hasta Eugenio Barba, para quienes la palabra también representaba una acción para el actor e intérprete del texto. De esta manera afirman desde el campo científico, que:

La acción interna y la acción vocal confluyen con la acción física a la hora de construir la partitura interpretativa ante el espectador, que se presenta como un producto externo fruto de un proceso de elaboración interno. El ciclo de la acción supone una modificación del cuerpo-mente que implica la activación del Sistema Nervioso Autónomo o Vegetativo (SNV) y del Sistema Nervioso Central (SNC). Durante el proceso creativo del actor se unifican diferentes niveles cognitivos, fisiológicos y motores estableciendo una relación circular de retroalimentación entre imaginación y acción para conseguir “el efecto de organicidad” requerido. (Fons, 2015, p. 196).

En definitiva, la emoción se transmite por la voz y asimismo en el teatro, ya que por medio del manejo de las misma poniendo atención en el tono de la voz, se le puede imprimir credibilidad a la emocionalidad que se quiere transmitir. Parte del trabajo del actor consiste en afinar, conocer y explorar las posibilidades y matices que puede desarrollar su aparato vocal implicando un buen trabajo físico y mental, para que la voz pueda fluir de manera espontánea, con la finalidad de

eliminar tensiones musculares innecesarias y también los bloqueos emocionales que pueden afectar la parte física del aparato resonador.

Es de gran importancia tener presente como expresa Rodado (2015), que “las cosas son lo que decimos sobre ellas” (p. 241). Es decir que también se crea con la palabra, se pueden expresar formas de percibir, sentir, de pensar, de interpretar la realidad, por medio del cuerpo integrando diversas formas del lenguaje, para comunicar con el cuerpo, el gesto y la palabra. En este caso en el arte dramático como afirman García, Parada y Ossa (2017), que el actor,

Genera una internalización corporal de significados cognitivos y emocionales y obtiene mayor empoderamiento y libertad para representar y reconocer los significados de los demás, producir metas compartidas, resolver los problemas y mejorar la comprensión de temas complejos con significados asociados a significados sociales. (p. 841)

Además es importante señalar la utilidad y la aplicabilidad en diversos contextos para generar espacios que fomenten la expresividad y la creatividad y para ampliar la comunicación, ya que,

El objetivo de la expresión se concreta en traducir nuestro yo en signos exteriores. La expresión, que hay que entender como una manifestación externa del pensamiento o de los estados psíquicos, no acaba en un acto solitario, sino que adquiere toda su entidad cuando se hace transitiva, social. Las actividades expresivas son fundamentales para el desarrollo de la capacidad creadora y para los procesos de socialización. Y esta es la razón de que el binomio expresión comunicación sea uno de los principios en que se fundamenta la educación actual. (Motos y Navarro, 2003, p. 7)

Y por último el teatro en el contexto educativo como afirma Motos (2009), promueve en los estudiantes el lenguaje y desarrollo del vocabulario. Esto además plantea la necesidad del arte y de la expresión para comunicar, de posibilitar un espacio en donde se puedan exponer los conflictos humanos, en tanto al hacerlos públicos se vuelven compartidos y se puede generar un espacio catártico tanto para el actor que vivencia el acontecimiento en un espacio aceptado y habilitado para sublimar y quizá hacer realidad fantasías reprimidas, resignificar conflictos que no tuvieron solución o tener la posibilidad de crear rasgos que se quisieran tener, es la posibilidad de ser otro, de vivir otras vidas, de comportarse diferente, de llevar el cuerpo a otras formas de liberarse de prejuicios, de representar los acontecimientos humanos por medio de los cuales se busca sensibilizar, generar empatía e identificación en el espectador y también es aplicable al desarrollo de las habilidades sociales, todo esto detrás de las máscara que representa el personaje, el cual permite dar una mirada sobre el verdadero sin mayor resistencia, como lo justifica la dramaterapia.

5.4 Conciencia y desautomatización durante el proceso creador del actor.

Según Coon (1986), durante largo tiempo han sido los científicos quienes han valorado al cerebro como el órgano de la conciencia y de la acción. Actualmente desde áreas como la psicología fisiológica encargada del estudio de la manera como el cerebro humano y sus sistema nervioso permite responder al entorno cuya perspectiva biológica desde hace años por medio de estudios experimentales ha descubriendo la localización de las funciones cerebrales, para tratar de dar cuenta de unos procesos cognitivos implicados. Aunque desde otras perspectivas desde un modelo dimensional sobre el funcionamiento de los procesos psicológicos, se explica que la subjetividad de cada individuo va más allá de solo estímulos respuestas.

En efecto, se sabe que con el avance de las neurociencia, los científicos han logrado una mayor precisión en la ubicación de las funciones cerebrales, pero aún no se sabe de un punto en donde se pueda localizar la conciencia en el cerebro. En tal caso según Núñez (2006), lo que se sabe de la conciencia se ha logrado es a partir del estudio de los procesos psicológicos ya mencionados como la sensación, la percepción, atención, memoria, por medio de los cuales se ha ido en cierta forma delimitando lo que es esta, ya que al parecer es por la conciencia que se da cuenta de estos mismos procesos, que al mismo tiempo están en constante relación con aspectos inconscientes. Cabe resaltar que por recientes estudios experimentales sobre estos procesos psicológicos, están llegando a la conclusión que es mayor la cantidad de información que el cerebro procesa de manera inconsciente antes de llegar a la conciencia. Por ende de manera general lo que se puede decir sobre la conciencia es que esta se concibe como la manera en que cada uno siente, vive y experimenta en tiempo presente.

Continuando con Núñez (2006), este toma como referentes la definición de conciencia de la 22ª edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001) considerándola como una primera descripción comparable a un proceso psicológico, citando textualmente: “propiedad del espíritu humano de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta”. Y como complemento de esta definición seguido de la anterior, tomado de la misma fuente vuelve y cita textualmente que la conciencia es:

El conocimiento inmediato que el sujeto tiene de sí mismo, de sus actos y reflexiones y/o la capacidad de los seres humanos de verse y reconocerse a sí mismo y de juzgar sobre esa visión y reconocimiento” (22ª edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, 2001, citado por Núñez, 2006, p. 3)

Aunque este mismo autor también expone su propia definición, denominando a la conciencia como “un sistema compuesto por el conjunto de contenidos, actividades y procesos cognitivos de los que el organismo tiene una vivencia propia y que le permite dar cuenta de ellos en un momento dado” (Núñez, 1998 en Nuñez, 2006, p.3)

Asimismo para Núñez (2006), la conciencia posee unas características que la diferencian de los procesos inconscientes. En el caso de la conciencia está posee una capacidad limitada y su procesamiento es en serie, pudiéndose establecer un paso a paso, para controlar y organizar la información, esto conlleva a que sea más flexible a diferencia del inconsciente cuyo funcionamiento es paralelo ya que procesa gran cantidad de información, por ende es más rígida caótica y difícil de controlar, aunque la información se presenta organizada a la conciencia por el filtro atencional dado que se selecciona la información para que haya coherencia en la actividad consciente. Hay que agregar que existen unos procesos automáticos ante los cuales se da una respuesta preestablecida a procesos que ya se han mecanizado, pero la conciencia también posibilita buscar y realizar otras selecciones y variar las formas de responder y de accionar a la vez que puede controlar la acción motora.

A saber, para el actor es de suma importancia como afirma González Parera (2012), tomar conciencia, siendo este el primer paso para que se genere un cambio, por el cual se abre la posibilidad para que se dé un acto creativo y en este caso performativo. Precisamente como expresa Fons, (2015), el teatro es por tanto un proceso creativo, por el cual el actor,

Trabaja exclusivamente sobre sí mismo con el intento constante de rehacerse o rediseñar sus acciones a partir de la interacción del cuerpo y la mente, ello produciría la actividad

creativa. Por otro lado, el estado del actor/ performer que trabaja sobre sí mismo es por medio de su ser, construyendo acciones significantes del ser humano que generan lo que llamamos performance (p.188).

Entonces conviene subrayar que el proceso de elaboración artística del actor consiste en hacer consciente automatismos, en analizar procesos, conductas y comportamientos mecanizados, en ampliar la capacidad de percepción y atención; para pasar a exagerar rasgos y características, a simbolizar y escenificar otras formas de pensar y de sentir, creando a un otro con el cual previamente se ha identificado para sentirlo como propio siendo consciente de sí mismo. Algo semejante ocurre durante la presentación del actor ante un público, momento durante el cual representa el personaje, ya que debe procurar que emerja el personaje y al mismo tiempo estar pendiente de lo sucede con otros personajes y con la escena en general, para articular y “mantener la coherencia de la obra como un todo (...) sin perder la conciencia sobre sí mismo”, (Stanislavski, 1999 en Román y Soto, 2017, p. 105).

Dicho de otra manera, como afirma Sopena (1993), el actor requiere vivir el personaje como algo propio aunque al mismo tiempo debe ser consciente de la conducta que representa al provocar que emerja el personaje en un ejercicio autorregulado. Es decir que escena el actor está atento y consciente de sus procesos internos como de lo que pasa a nivel exterior, por tanto “al mismo tiempo, él debe cuidar de su propio cuerpo y de los movimientos que él está realizando con diferentes partes del cuerpo, como él camina, su expresión física o plástica” (Whyman, 2014, p. 301), en efecto, la creación del personaje es,

El fruto de un trabajo en el que intervienen fundamentalmente el pensamiento y las técnicas teatrales. Todo ello hace que el actor sea consciente en todo momento del papel que representa (Sopena, 1993, p. 16).

Lo anterior también se relaciona con lo que se encontró en Torres (2004), quien afirma que el actor establece *dos niveles de conciencia* al representar el personaje, instaurando una disociación temporal, en la cual el actor se encuentra entre la *verdad escénica* y la *realidad concreta* de la cual se sustrae por un momento pero a la cual debe volver, implementando las técnicas de actuación interiorizadas para recrear el personaje. Es decir que el actor distingue que hay una parte suya puesta al servicio del personaje y además es capaz de reconocer la fantasía de lo real.

A este respecto, en Román y Soto (2017), se menciona que desde los planteamientos de la teoría teatral existe un punto de encuentro entre los sentimientos del actor y del personaje, manteniendo activo el proceso de atención dividida, siendo consciente de los procesos que ha de ejercer de manera simultánea, supervisando el proceso de elaboración y el rendimiento de su personaje, pendiente de lo que sucede a nivel general dentro de la escena. Por ende, la conciencia es vista desde la *perspectiva subjetiva del actor* y desde la *ficción creada por este*, desde la cual recrea al personaje, sin perder de vista todo lo que implica desde su elaboración interna y externa, en tanto se plantea que el actor no puede suprimir por completo su propia conciencia.

Asimismo, como complemento de lo anterior explican Román y Soto (2017), este comportamiento obedece a que las personas tienen la capacidad de poner en pausa rasgos de su personalidad en un momento dado de conveniencia, para poder ejercer diferentes roles en la vida, cuya facultad es utilizada por el actor. En consonancia con esto Torres (2004), aclara que aunque

la identidad se concibe como un concepto global, “también puede hablarse de identidades parciales, que son las que parecerían estar en juego en el fenómeno de creación de un personaje” (p. 62). Es por esto que constantemente los teóricos están resaltando la importancia de la técnica, justificando su aplicación para que el actor sea consciente que no puede sustraer su yo frente al personaje. En relación a esto y desde otra perspectiva Roldán (2010), señala como anécdota una carta que una actriz envió a Freud pidiendo saber sobre los mecanismos implicados al representar un personaje ya que para ella dicho fenómeno implicaba dejar de lado su yo para que emergiera la personalidad del personaje, a lo que Freud respondió que más bien para él este proceso no exige una de una separación entre la personalidad del actor y el personaje sino que dicho mecanismo consiste en sustraer unos rasgos y dejar salir otros de sí mismo en pro del personaje, y que estos rasgos más bien vendrían a ser aquellos que no alcanzaron a desarrollarse, y por ende también podrían ser deseos reprimidos o fantasías que pueden encontrar en el escenario por medio del personaje una justificación de realizarse temporalmente. Por lo tanto, como plantea Torres (2004), la diferencia entre un actor que logre conectarse con el personaje a otro que no lo logre hacer satisfactoriamente radica en las identificaciones que puede establecer con este. Asimismo, se explica que,

No es despojándose de su subjetividad como el actor logra encarnar el personaje, y por el contrario él se vale sentimientos que le son propios, poniendo en juego los recursos de su inconsciente que no están exclusivamente supeditados a las determinantes de su historia, sino también a los avatares del deseo. (Roldán, 2010, p. 3).

Del mismo modo en Torres (2004), aunque el actor trabaja con elementos inconscientes que trae en el proceso de exploración, su trabajo consiste en pasar este material por una elaboración

con el fin de hacerlo consciente para efectos de la creación teatral cuya finalidad es el producto artístico, por lo cual no se podría plantear como una terapia o para ese fin. Se Aunque se debe considerar que en un principio la identificación del actor con el personaje no es del todo consciente, su proceso a posteriori y visto en retrospectiva se puede convertir en una motivación para el actor anudando su proceso a la búsqueda de sí mismo y de la elaboración de un self más verdadero, en ese proceso de crear y disolver imágenes de otros creadas a partir de sí mismo, además que esta reelaboración al mismo tiempo le exige despojarse de un personaje para poder renovarse, crear y caracterizar un repertorio variado de personajes.

En tanto esto en cierta manera conlleva a ampliar la conciencia de sí mismo en esa capacidad de diferenciarse del otro que en este caso es el personaje, y para esto el actor también trabaja sobre esa conciencia yo-otro que posibilita la diferenciación al concebir al otro como separado de sí mismo, en este caso la técnica puede facilitar este aspecto, para que exista una diferenciación y no ensimismación de la realidad, ya que,

Mediante una revisión a los teóricos tradicionales del teatro se encuentra que, aunque el actor adopta la perspectiva cognitiva y vivencia los sucesos del personaje, no se recomienda una abstracción del actor, actor y personaje conviven en escena” (Román y Soto, 2017, p. 19).

Cabe resaltar según plantea Hagen (2002), que aunque el interés de los científicos está en conocer el funcionamiento de la mente y la conducta, quienes además han logrado encontrar el origen del funcionamiento de las sensaciones y de las emociones pudiendo ubicarlas en diferentes partes del cerebro; así como estudiosos y psicólogos que han logrado entender la causa

de las mismas, finalmente para ella no dejan de estar en una posición de observadores o espectadores de las funciones causantes de las conductas de los seres humanos; pero que realmente es el actor quien por medio de una preparación logra estar en la capacidad de auto-provocar, explorar y manejar a voluntad las sensaciones y emociones para darle forma a su personaje, cuyo proceso creativo aún le pertenece. Con base en esto se infiere que una de las tareas del actor es la de investigar sobre los procesos implicados en el funcionamiento de la mente y de la conducta para tener una comprensión más amplia de su praxis, es decir que su papel activo también requiere de la observación de estos procesos en sí mismo de manera consciente. En consonancia con esto, Carvajal (2015), plantea la disposición o actitud que debe tener el actor, desde el autodescubrimiento, el cual implica,

Una disposición personal y consciente del sujeto para iniciar un trabajo de reconocimiento, redescubrimiento y reeducación de sí mismo. Esta «disposición personal» va en estrecha relación con la condición de «creador» del actor, disposición que se traduce en la «actitud» que debe asumir al convertirse en un «explorador consciente de sí mismo». Actitud que se vuelve indispensable para desarrollar la «sensibilidad actoral», es decir, un tipo especial y sutil de conciencia de sí mismo. Conciencia que implica un estado «otro» de percepción, de funcionamiento fisiológico, mental y emocional, diferente al cotidiano. (p. 205).

Por otra parte, en su investigación Marchezi y De Araujo (2011), al observar a un grupo de actores durante el momento de la creación teatral en los ensayos y su resultado llevado a frente al público. Durante su estudio se enfocaron en los procesos de atención y de aprendizaje implícitos en la puesta en escena, aspectos que fueron nombrados por los mismos actores, quienes a su vez

lograron identificarlos y dar cuenta de estos, ya que para estos mismo parte del proceso de creación consiste en estar bajo constante autosupervisión y en una actitud de hacer conciencia sobre sí mismo y la manera como llegan al personaje, esto es muestra como los actores;

Se tornan conscientes de aquello que los habitaba de modo no consciente. Se entiende que cada actor, en los ensayos de la pieza y en las presentaciones de la pieza, coloca en acto el devenir-consciente y emprende un aprendizaje sobre tal proceso. Es también por medio del devenir-consciente, en lo que se da cuenta de algo, que los actores crean y reorganizan sus personajes, así como se recrean a sí mismos en una cadencia entre ellos mismos, el público y el espacio que utilizan para ensayar y escenificar. (p. 203).

Por su parte hay un elemento importante considerado por Torres (2004) y es el de la identificación en el actor, y de cómo según sus hallazgos los actores muchas veces logran una conciencia de estas a posteriori de la experiencia con el personaje, pues el actor en su búsqueda y en la elaboración de sus representaciones logra entender algo de los conflictos que se presentaron al momento de la creación y de los momentos de confusión con el personaje. Es por eso que se considera que el actor puede ampliar la conciencia sobre sí mismo, el proceso de teatro posibilita acercarse a profundizar en la comprensión del ser humano. En definitiva, el actor desarrolla su potencial su nivel psíquico y social, mediante la sensibilidad propioceptiva también denominada como sentido kinestésico y la sensibilidad exteroceptiva de manera consciente, de esta forma en el actor,

Las capacidades de observación interna y externa, que corresponden a dos funciones complementarias del ser humano, y las cuales traen aparejado el desarrollo de la

«conciencia corporal», o conciencia de sí mismo, deben estar siempre en sincronía, es decir, deben estar constantemente presentes en su trabajo, aunque con diferentes grados de implicación. El actor en su trabajo debe establecer y mantener «contacto consigo mismo», «contacto con los otros» y «contacto con el público» (Carvajal, 2015, p. 199).

En definitiva, el proceso de creación del actor, como nombra Bauçà Amengual (2015), implica hacer conciencia del acto y de sí mismo, ya que la acción no es un resultado sino que es una elaboración que se recrea en escena y que implica un proceso interno y externo, en virtud de una interpretación orgánica capaz de generar un efecto de empatía e identificación espectador.

5.5 La inteligencia interpersonal e intrapersonal en el actor.

Actualmente según Yampufé (2013), la mayoría de expertos se inclinan por las teorías multifactoriales, las cuales conciben la inteligencia como un conglomerado de actitudes diferentes e interdependientes. Se menciona entre los teóricos a Sternberg, Gardner y Goleman. Dentro de las diferentes corrientes se describe a la inteligencia: como una inteligencia práctica cuyo rasgo es la capacidad de adaptación, que sirva para valorar de manera adecuada las situaciones, producir estrategias para conseguir una meta y tomar decisiones apropiadas. Para otros es la capacidad de resolver problemas para compensar al organismo, asimismo se destaca el pensamiento creativo y la facultad de pensar, encontrar y decidir estrategias para resolver dificultades. En tanto desde las teorías cognitivas se considera como la capacidad de procesar la información de manera racional, resaltando las funciones de razonamiento y pensamiento lógico y para otros se distingue como una competencia social.

De acuerdo a lo anterior en la inteligencia interceden alternativamente la atención, la capacidad de percibir, descubrir y darse cuenta, la memoria, el aprendizaje, las habilidades sociales entre las cuales está la empatía, la capacidad de regular las emociones, entre otras funciones que posibilitan al individuo afrontar el mundo cotidianamente. Igualmente se asume que también son importantes y se deben considerar otros aspectos como las emociones, el estado de ánimo y una buena salud mental y física, asimismo como un estado de activación normal, es decir que además de los componentes cognitivos, se deben contemplar los factores emocionales y fisiológicos.

Hay que mencionar además que el ser humano posee la capacidad de reflexionar y de regular la conducta cognitiva, capaz de planificar las acciones para dar solución a algo, de realizar un seguimiento de estas y de evaluarlas, para controlar y modificar las estrategias de acuerdo a la tarea a realizar. Asimismo se pueden adecuar procesos como la atención y el aprendizaje para que dejen de ser automáticos, con la intención de focalizarse hacia el logro objetivos específicos.

Por consiguiente de manera general, dentro de la variedad de definiciones que existen sobre la inteligencia, en Yampufé (2013), se resalta aquella que comprende la inteligencia como:

Un conjunto de aptitudes cognitivas (percepción selectiva, memoria, aprendizaje, lenguaje, razonamiento) y emocionales (conocimiento y regulación de las propias emociones, empatía, habilidades sociales, etc.) que permiten al ser humano adaptarse al mundo que le rodea y solucionar sus problemas con eficacia. (p. 28).

De esta forma, la inteligencia en relación al teatro es planteada desde un modelo de inteligencia múltiple. Por consiguiente se encontró en Carvajal (2015), una descripción de las

capacidades y habilidades que debe tener un actor, entre las cuales nombra la disposición a la *inteligencia kinestésica, interpersonal y la intrapersonal*. Considerando entonces la inteligencia **kinestésica**, como la capacidad de pensar en imágenes e imitar lo observado, y como la capacidad para manejar el tiempo y el espacio, lo cual incluye la corporalidad y el ritmo, y por ende se considera como una gestión de la acción, mediante las destrezas motrices y el uso del cuerpo. Por lo tanto esta inteligencia implica la capacidad de percepción interna y externa, de la motricidad y los gestos del cuerpo.

En este caso sirve como modelo una investigación sobre el efecto que generan las clases de expresión corporal con estudiantes universitarios, Rodríguez y Araya (2009), afirman que los resultados que ellos enuncian en su trabajo se pueden exponer gracias a que el teatro y la expresión corporal contienen dinámicas grupales sustentadas en la fortalecimiento de la autoconfianza y la autoestima, las cuales hacen énfasis en la expresión propia y abierta, sin imponer patrones y modelos, razón por la cual esto brinda una sensación de autoaceptación y autoconocimiento de su cuerpo en los participantes de los talleres teatro y de expresión corporal, a la vez que ejercita su inteligencia kinestésica, gracias a que involucra y usa todo el cuerpo o sus partes. A su vez estos beneficios de la expresión corporal, también han sido identificados por otros autores, como:

Chen y Cone (2003), Erickson (2004), Jensen et al. (2001), Smutny (2002) y Wang (2003). Dichos autores afirman que esta técnica (expresión corporal) produce un incremento de las habilidades de observación, físicas, cognitivas, sociales y afectivas, de la autoestima; además, expande la conciencia interpersonal y favorece el aprendizaje del valor de la diferencia individual. Esta apreciación es compartida por otros autores como

Brehm y Kampfe (1997) y Mays (2000), quienes plantean que este efecto de conexión con uno mismo brinda importancia a la individualidad de la expresión. (Rodríguez y Araya, 2009, p. 149).

Por ende, como explica Carvajal, (2015), la capacidad de observación interna y de autodescubrimiento, forman parte de la inteligencia kinestésica e intrapersonal, cuya disposición o actitud se manifiesta con el desarrollo de la sensibilidad propioceptiva considerada también la función de interiorización. Dicha capacidad se puede desarrollar al trabajar haciendo conciencia sobre el sentido cinestésico o kinestésico, también llamando sentido propioceptivo, encargado de la información que proviene del flujo sensorial de las partes del cuerpo que permiten la movilidad, controlar y regular las acciones, los desplazamientos, el movimiento, la presión y la tensión que se ejerce en el músculo adecuación del tono. Asimismo expone que la función de interiorización (sensibilidad propioceptiva), es el fundamento de dicha condición, capacidad o disposición de autoconocimiento o autodescubrimiento, y que también puede ser visto como una actitud y una aptitud, es decir que se puede desarrollar, y que según esta autora esa capacidad de autodescubrimiento ha sido demandada por todas las tradiciones teatrales como una condición para ser actor, siendo tal condición la manifestación de la inteligencia intrapersonal cuya base es la percepción y la conciencia lo cual es fundamental en la experiencia de cada ser humano, ya que el individuo es el protagonista vivencia su subjetividad y es el observador de su experiencia subjetiva, debiendo descubrir su manera singular de ver, oír, sentir y pensar, y es sobre la manera como siente y percibe el mundo sobre lo que hace conciencia el actor.

De esta forma y en otros términos, para Vigotski, (1925/2001, en Magiolino, 2014, p. 51) el arte actúa como una “técnica social del sentimiento”, adjudicándose una función central al ser un

poderoso medio de producción, transformación y afinamiento de las emociones cuyo énfasis reside sobre la “compleja transformación de los sentimientos”. Adicionalmente en esta investigación, se plantea en palabras igualmente de Vigotski y su elaboración sobre el término de catarsis, ya que, como:

Consecuencia de la intensidad y fuerza contradictoria, inherentes a ese proceso, hay una “elevada actividad del psiquismo” en que, “las emociones del arte son emociones inteligentes”. (Vigotski, 1925/2001, citado por Magiolino, 2014, p. 51).

En tanto en esta investigación ofrecen su apreciación en relación a otros planteamientos relacionados con los de Vigotski, explicando que desde una posición espinosana sobre el afecto activo caracterizado por la razón “el afecto puede transformarse, cuando de él tomamos conocimiento y conciencia” (p. 51), señalando igualmente su acuerdo tanto con Lukács como con Vigotski, comparten el punto de vista espinosana, sobre la confrontación de afectos presente en la catarsis, por lo cual consideran consecuentemente con base en estos planteamiento que, “la conciencia es redimensionada por la catarsis” (Magiolino, 2014, p. 51). Recordando que tanto el actor como el espectador pueden experimentar este proceso durante la representación de una obra de teatro el cual también comparte un carácter público con incidencia en lo comunitario operando en la subjetividad, sensibilizando la forma de percibir de sus participantes, como exponen Da Rocha y Kastrup (2008).

En lo concerniente al teatro aplicado utilizando técnicas dramáticas provenientes del teatro, se basa en los conceptos teóricos de las inteligencias múltiples, para el “desarrollo, entrenamiento y control de las emociones” (Motos, 2009, p. 8) ya que según este autor, las dentro de las

actividades para la dramatización se ponen en práctica la búsqueda consciente de sentimientos y estados de ánimo, lo cual exige una comprensión y análisis de los mismos. De esta manera según este autor, estas actividades pueden tener como finalidad una educación emocional y que más precisamente permite desarrollar la inteligencia intrapersonal, según Carvajal (2015), un aspecto o cualidad que debe tener un actor, ya que se le exige también una observación interna. Por ende también implica una actitud y porque no el deseo de saber más de sí mismo y de comprender la manera de actuar en otros, poniéndose en el lugar de estos de manera empática.

Por consiguiente, la inteligencia interpersonal es de carácter social y exige de otros procesos básicos que posibilitan la adaptación como el aprendizaje, la memoria y la atención. Según Carvajal (2015), implica la capacidad de cooperar y trabajar con otros en grupo, también se define como la capacidad de contacto y de sensibilidad exteroceptiva. También se puede asociar con la empatía como habilidad social que implica la capacidad de atribuir mente al otro, la posibilidad de establecer contacto y de relacionarse con otros, y que desde otra perspectiva también puede establecerse una analogía del actor en la relación de éste con su personaje desde su elaboración como la mentalización, ya que,

Existe evidencia empírica y apoyo teórico frente a la posible relación entre la formación actoral y el aumento de habilidades de la cognición social. Por el lado del teatro varios autores han sostenido que la actuación fomenta la ToM y la empatía, en tanto implica el análisis de las creencias, deseos y motivaciones del personaje para posteriormente interiorizar los sentimientos y pensamientos del mismo (Hull, 1985; Stanislavski, 1950. en Goldstein & Bloom, 2011). Por parte de la psicología se ha planteado una relación tan estrecha entre actuación y el proceso de mentalización, que la psicología del desarrollo ha

mostrado cómo los juegos de roles y la simulación, así como las actividades de actuación, son predictores del rendimiento en tareas tempranas de teoría de la mente (Taylor & Carlson, 1997, en Goldstein & Winner, 2012). Añadido a lo anterior Goldstein y Winner (2008) proponen otra habilidad psicológica involucrada en la actuación que ha sido menos estudiada, la regulación emocional. Los autores consideran que en las escuelas de actuación se exaltan estas tres habilidades mentales, por el hecho de que existe para los actores una necesidad de ser más receptivos y conocedores de las emociones que los individuos que no se dedican a actividades teatrales. (Roman y Soto 2017, p. 102)

Sobre lo anterior, estas autoras Román y Soto (2017), afirman que tanto Goldstein como Winner (2010), tienen en cuenta esta información y plantean con base en esto que desde esta perspectiva que estudia el desempeño del actor en la actuación, puede ofrecer posibilidades para entender el desarrollo de la cognición social y humana y del desarrollo de estos procesos cognitivos, para de esta manera encontrar una vías para aplicar métodos que permitan potenciar estos mismos, de comprobarse que el actor desarrolla destrezas que a partir de este ejercicio que le brinda la posibilidad de superar dificultades en estas habilidades sociales como la empatía y la regulación de las emociones, en tanto se justifique que estas se pueden potenciar y desarrollar desde este ejercicio, es decir que,

Podrían tener implicaciones importantes para la rehabilitación de trastornos en los que se presenta deficiencias a nivel de estas habilidades socio-cognitivas, presentándose el teatro como un posible medio de intervención (Román y Soto 2017 p. 103).

6. CONCLUSIONES.

Este trabajo consistió en una exploración, desde donde se pudo observar el amplio panorama sobre los elementos que hay implicados en los procesos de creación teatral que pueden ser de interés para el profesional de la psicología, encontrando en el teatro desde lo teórico y lo práctico otra mirada que permite complementar y nutrir los procesos de trabajo y sensibilización que desde la psicología también se abordan en campos como la clínica, el educativo ya que el teatro puede ser transversal en los procesos de enseñanza-aprendizaje y ofrece la posibilidad de desarrollar a partir de los ejercicios que ofrece la dramatización creativa habilidades sociales, tema de interés para la psicología en lo aplicado y asimismo puede ofrecer múltiples posibilidades en las intervenciones psicosociales.

Asumiendo este acercamiento a las diferentes definiciones y características sobre lo que se entiende por creatividad, se puede apreciar de manera general y planteando de manera sucinta que la creatividad se concibe como un proceso, como una habilidad y rasgo cognitivo, el cual implica a otros procesos cognitivos como el aprendizaje, el pensamiento, la inteligencia, que se relaciona con aspectos emocionales, motivacionales, ligados a la personalidad y a la actitud o perspectiva que se asuma frente a la vida. Asimismo se puede entender el proceso creativo como acto, el cual exige de unas etapas que pueden irse sucediendo en un momento dado durante el cual se hay un desarrollo del cual también se da cuenta por un resultado el cual y que para ser valorado como algo creativo debe cumplir con las características de novedoso y que genere una aportación, es decir que le dé un valor agregado a lo ya existente. Asimismo a la persona a se le pueden atribuir unas características que lo hacen ser visto como alguien creativo y de mentalidad abierta por su manera particular y diferente de ver las cosas, que necesariamente no tiene que

tener un coeficiente intelectual alto y que se puede considerar como una habilidad que se puede desarrollar en diferentes niveles de valoración más pasando desde un nivel personal a uno social o universal y esto según el interés, el potencial y la motivación de cada quien.

Por otro lado, se pudieron apreciar investigaciones recientes interesados en delimitar el objeto de estudio de interés para la psicología al igual que para el teatro en la comprensión del fenómeno de la actuación que recae en la acción y que a la vez permite dar cuenta de los procesos cognitivos implicados que se pueden encontrar con Fons (2015), desde lo psicomotriz. Se pudo apreciar el camino por el cual el psicólogo o psicoterapeuta también puede tomar elementos del teatro centrados en la dramatización, encontrándose aunque no se hace referencia sobre esta, una línea de dramaterapia y una tradición desde lo pedagógico que permite implementar técnicas para los procesos de enseñanza aprendizaje que en países como Inglaterra y Finlandia son de gran prestigio y de gran valor, y utilizadas por los docentes, y que a su vez también han sido de interés para los psicólogos, con el psicodrama y el teatro de Augusto Boal en el trabajo con comunidades, todas estas posibilidades aplicativas centradas en el proceso, que además para el trabajo grupal para un psicólogo en el campo educativo este también puede tomar elementos del teatro y de la dramatización para trabajar procesos cognitivos, conductuales, emocionales, motivacionales y relacionales fortaleciendo la creatividad que permiten ampliar la personalidad, potenciar habilidades sociales y para la vida como la empatía, entre otros aspectos.

Por otro lado también es importante señalar que un proceso de creación tiene incidencia en lo personal y establece una dinámica creadora y cooperadora que funciona a nivel grupal, pues como expone Zonta y Maheirie (2012), la construcción que se puede establecer entre un grupo de

personas que se reúnen para crear a partir un texto dramático, termina siendo una producción que funciona como:

Mediadora de las relaciones entre sus creadores - actores, directores, técnicos - posibilitando la objetivación de la subjetividad (Maheirie, 2002) en la obra escenificada. De ese modo, la relación del actor con su arte implica un proceso de producción de sentidos que se mueven en el impulso de las situaciones vivenciadas - creadas, ensayadas, escenificadas, recreadas - y que se interconectan en la constitución de los sujetos actuantes (p. 598).

Es decir que dicho proceso necesariamente implica una construcción que se puede realizar de manera colectiva en la cual cada uno aporta a la construcción global desde su subjetividad, en tanto este aporte se valida y objetiva a nivel grupal.

Por consiguiente con relación a este trabajo sobresale el proceso de aprendizaje siendo este un eje central que desde los procesos de creación permite sensibilizar, ampliar las percepciones y creencias, al explorar y ensayarse en otros roles, ampliar las maneras de expresión y de reacción, fortalecer la memoria, la capacidad de reflexionar sobre sí mismo y el entorno sobre lo cual aportan desde los procesos de sensibilización ampliando las percepciones, la vez que se puede hacer conciencia del funcionamiento de los procesos cognitivos dentro del mismo proceso de preparación, para aproximarse a la metacognición y supervisar la manera como se aprende. También se resalta la importancia de explorar tanto en el campo aplicativo de estas técnicas que se pueden implementar también para investigar con jóvenes que nunca han realizado teatro para poder dar cuenta de los cambios que pueden tener en un proceso de formación teatral, así como la

importancia de acercarse y hacer un acompañamiento desde la psicología comprendiendo estos proceso a los practicantes amateur de esta disciplina como a los actores profesionales.

Se recomienda que para profundizar sobre los procesos cognitivos implicados en el proceso de creación, tomar como punto de partida, la revisión de Fons (2015), desde donde centra su objeto de estudio “en la línea de la neurofisiología de la acción o el campo de la neurociencia cognitiva motora respecto al trabajo actoral” (p.185), pero antes de esto expone clara y ampliamente todos los antecedentes y las líneas de estudio que se han establecido desde las artes escénicas y las neurociencias, desde donde han partido para delimitar su objeto de estudio, entre las cuales señala que dentro de la investigación que se ha realizado se ha establecido con base en el estudio que se han realizado sobre las artes escénicas y sobre el actor, tomado como referente las líneas de investigación, expuestas por John Emigh (2002, en Fons, 2015), para mostrar los puntos de relación entre las áreas de estudio que se han delimitado desde este enfoque y las cuales comprenden:

La creatividad, los juegos y la actividad neuronal, la psicobiología de la emoción representada sobre la escena, los procesos de trance y chamanismo, los arquetipos y los mapas neurales del cuerpo, el espectador y los procesos de empatía, la sinestesia como relación entre las señales sensoriales y la percepción, y los factores que ponen en funcionamiento el hecho teatral para el control de la atención (Fons, 2015, p. 183).

Siendo este un punto de referencia para continuar con los procesos expuestos aquí, como la creatividad, la sinestesia vista en la relación que se puede establecer entre las señales sensoriales y la percepción y sobre todo una parte importante los factores que activan el funcionamiento y el

control de la atención en el ejercicio teatral que realiza el actor, para el cual se entrena. Esto muestra que cada uno de estos aspectos conlleva a una área basta, lo suficiente amplia y que requiere ser estudiada tomando cada uno de sus elementos para una mayor comprensión y desde donde se pueden tomar elementos también para la aplicación y la mejora de estos procesos en el campo educativo, aplicado a los procesos de enseñanza aprendizaje.

Ya después de haber enunciado estos elementos encontrados en el lenguaje y la comunicación del actor, que permite encontrar el signo y las diferentes manera de comunicar, en la elaboración del texto pronunciado trabajado por la expresión oral, para el manejo del tono, la respiración y la expresión corporal, que integra mímica, gesto y movimiento, como proceso de creación implica el análisis del texto escrito, para pasar al texto pronunciado, y entre este proceso la generación de las circunstancias dadas, el subtexto, la improvisación para llegar al contenido latente y a la subpartitura, para interpretar después de creada la partitura de movimiento, activando el imaginario del actor sobre el personaje y el imaginario corporal, las características del personaje a nivel interno y externamente desde su apariencia ya que se le debe crear un maquillaje, un peinado y vestuario, una forma de caminar y un timbre y caracterización de la voz, que también influye en el tempo-ritmo desde el cual se conserva la emocionalidad del personaje, para generar la empatía, el contagio emocional. Por ende se construye el monólogo interno del actor en la línea de pensamiento del personaje, por la inseparabilidad e interrelación del pensamiento y el lenguaje por su tendencia a estar generando palabras, y todo esto se ve reflejado en el cuerpo el significante y lo inconsciente por medio de la improvisación ya que por medio de esta se puede llegar explorar sentimientos más profundos y que también posibilita desligarse de las limitantes del lenguaje cotidiano y encontrar otras formas de expresión por medio del cuerpo, esta

experiencia permite encontrar el material con el cual crea el actor, utilizando la asociación libre partiendo de un marco teórico sustraído del texto, es decir pasar de la palabra escrita a materializarla y convertirla en acción, movimiento, imagen, voz que toca al espectador.

En general se comprende que la técnica en el actor busca llegar a una actuación creíble, es decir una manifestación de la emoción que se vea natural, aunque cabe nombrar el mismo Stanislavski comprendía que para generar la emoción se debía llegar por vías indirectas y igualmente desde la psicología se plantean métodos y técnicas que actúen de manera indirecta en el sujeto, en tal caso se encontró que para Vygotski (1932/1987, 1932/1999 en Magiolino 2014), siempre fue importante señalar que,

Los métodos indirectos en los estudios e investigaciones en Psicología, en el sentido de abrir/crear posibilidades a los sujetos de transformar lo que sentían, pensaban y, en fin, lo que vivenciaban. Con ello, era posible estudiar el paso de una experiencia a la otra y, en movimiento, acompañar el proceso psicológico en su recorrido de desarrollo y transformación. (Magiolino, 2014, p. 52).

También y aunque no se profundizó en sus planteamientos, Vygotski, aparece como un autor referente importante, quien se ocupó en estudiar la psicología del actor y en establecer una relación entre la psicología y el arte, buscando comprender las emociones.

En lo visto hasta aquí se podría plantear de manera general que el trabajo del actor implica el desarrollo de unas destrezas psicomotrices y un proceso de apertura y sensibilización, en tanto esto conlleva a una preparación física y mental, y que su proceso de creación consiste en una exploración interior y exterior que se manifiesta por medio del movimiento y una secuencias de

acciones cargadas de intencionalidad, que conllevan a la elaboración expresiva de lo que compone un personaje, la forma en que comunica por medio de su cuerpo, producto de la interpretación y concepción de este otro que el actor ha crea, a partir de las posibilidades que ofrece la desautomatización para la reelaboración que se interioriza, en un proceso que exige de un aprendizaje y la memorización de un hacer consciente los mecanismos que conllevan a recrear poniendo en pausa su personalidad para permitir de manera transitoria en el escenario que surja un otro ficticio, sosteniendo su atención para robar asimismo la atención del público. Este en definitiva un arte complejo que consiste en representarse al hombre en sí mismo, en tanto es consciente de que existe, y puede verse a sí mismo en el otro.

Dado que en la escena el actor entra en el otro tiempo en la conciencia de la ficción, no puede sustraerse por completo de lo real y si pasa ya estaría entrando en algo patológico o poco sano para su salud mental, es por eso que es importante aprender el dominio de una técnica que posibilite realizar su trabajo sin que se afecte emocionalmente, pues la técnica lo que busca es activar la parte emotiva pero por vías indirectas, sin que toque las experiencias personales, aunque es necesaria la identificación, también la imaginación es la parte creativa, ya que por medio de las imágenes mentales de acontecimientos imaginados también se puede activar la emoción o por medio de las acciones ya que estas pueden activar la memoria sensorial.

En la búsqueda de los aspectos psicológicos en los procesos de creación teatral, se pudo apreciar a Stanislavski quien se interesó por incorporar algunos conceptos científicos de la época, para poder explicar y transmitir una serie de técnicas generando una pedagogía para que al actor pudiera hacer una actuación más natural, creando una metodología conocida como el sistema, fue el primero en generar un método psicofísico en la actuación. Posterior a los planteamientos de

este, vinieron muchos otros autores a interpretar, cuestionar y a crear otras técnicas unos influidos por el psicoanálisis planteado un método de adentro hacia afuera y otros por el conductismo planteando un método de afuera hacia adentro, tomando también como referente los conceptos de la psicología básica para entender el funcionamiento de los procesos cognitivos que activa el actor, estas dos perspectivas se pueden apreciar en el entendimiento de las técnicas de actuación y el proceso de creación teatral. Lo anterior expresado sucintamente para dilucidar estas dos miradas encontradas en la bibliografía analizada.

Para cerrar con esta cita, ya que el proceso creador del actor, se puede decir que de manera general consiste en un proceso de autodescubrimiento y de ir haciendo conciencia sobre sí mismo, y que se puede presentar en el ámbito clínico, dentro de un proceso psicoterapéutico, o dentro del proceso de creación con fines artísticos o psicopedagógicos, es por eso que según Carvajal (2015), de esta forma en todas los casos,

El autodescubrimiento implica una disposición personal y consciente del sujeto para iniciar un trabajo de reconocimiento, redescubrimiento y reeducación de sí mismo. Esta «disposición personal» va en estrecha relación con la condición de «creador» del actor, disposición que se traduce en la «actitud» que debe asumir al convertirse en un «explorador consciente de sí mismo». Actitud que se vuelve indispensable para desarrollar la «sensibilidad actoral», es decir, un tipo especial y sutil de conciencia de sí mismo. Conciencia que implica un estado «otro» de percepción, de funcionamiento fisiológico, mental y emocional, diferente al cotidiano. (p. 205).

Para concluir, es de nombrar que según lo encontrado en la expresión corporal trabajada desde lo teatral confluye el proceso de sensibilización durante el cual se hace más énfasis en los procesos básicos, durante lo que se concibe como el momento preexpresivo y de exploración del sentir para después pasar a el momento expresivo propiciado por la improvisación cuya técnica se basa en la asociación libre llevada hacia el hacer, momento durante el cual la creatividad implica una gran velocidad del pensamiento llevado a la acción, romper con las forma cotidianas de la cognición, superar miedos y resistencias, siendo un momento crítico el cual exige en mayor grado de los procesos superiores posibilitando el desarrollo de otras habilidades inherentes al trabajo del actor.

7. BIBLIOGRAFÍA.

Acosta, S. (2011), *Documentación de la experiencia taller el laberinto: una aproximación al teatro de los sentidos, al enfoque humanista gestáltico y al psicodrama*, Tesis de grado. Universidad de Antioquia. Medellín.

Agudelo, E y Ossa, S (2015), *Arte y acompañamiento psicosocial: La implementación de técnicas artísticas en un proyecto de acompañamiento psicosocial de la ciudad de Medellín*, Tesis de grado, Universidad de Antioquia. Medellín.

Agudelo, G (2006), *Juegos teatrales: sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*. Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial.

Alonso, J.I. (sf) *Psicología: La memoria Humana*. En McGrawHill. Interamericana de España, SL (Eds). 134- 152. ISBN: 84-481-8060-7 Recuperado en: https://www.mhe.es/ceo_profesor_clave.php?tipo=3_50_ACC&isbn=8448180607&sub_materia=312&materia=91&nivel=B&comunidad=&ciclo=&portal=&letrero=&cabecera= Fecha: marzo 21 de 2018.

Arenas, C. (2017), *El cuerpo del actor en el proceso de construcción de personaje entre la psique y la organicidad, a partir de los ejemplos creativos de una experiencia de formación actoral: (personajes) Penthesilea, Santa Cecilia y Snug*. Tesis, informe de práctica. Universidad de Antioquia. Medellín.

Barros, A., Guerrero, L., Prías, S. (2014), *El Teatro foro como herramienta para la psicología social en construcción de culturas de paz*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Psicología, Bogotá. Recuperado en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/19111/BarrosDiazAndreaCamila2014.pdf?sequence=1>.

Battán Horenstein, A. (2017). *El modelo merleau-pontyano de cognición encarnada*. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 21(1). doi: <http://dx.doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v21i1.2306>.

Bauçà-Amengual, M. (2015), *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Máster en Estudios Avanzados de Teatro - Universidad Internacional de la Rioja. Recuperado en: <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3507/BAUZA%20AMENGUAL%2C%20MARIA.pdf?sequence=1>. Fecha abril 5 de 2018.

Blandón y García (2013), *Hacia una dramaturgia reflexiva: consecuencias del consumo de alcohol y marihuana en el proceso creativo del actor de teatro en Medellín*. Tesis de grado. Informe de práctica. Universidad de Antioquia. Medellín.

Berenguer, A (1992), *El teatro y la comunicación teatral*, Universidad de Alcalá de Henare. Recuperado en: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4441/EI%20Teatro%20y%20la%20Comunicaci%C3%B3n%20Teatral.pdf?sequence=1> Fecha: Agosto 20 de 2017.

Best, John B. (2002) *Psicología cognoscitiva*. - 5.ed, México: Thomson.

Buenaventura, E (2009) *Notas sobre psicología de los personajes*. *Agenda Cultural Alma Mater* (Medellín) No. 153, Abr. p.13-17.

Briceño, A y Franco, G (2005) *Análisis de los procesos de sublimación e identificación, vistos en el proceso de construcción de un personaje en escénico*. Tesis Universidad de la Sabana, Chia. Recuperado en: <https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/2284/131477.pdf?sequence=1> Fecha: febrero de 2018.

Cañas T. (2009), *Taller de juegos teatrales*. Barcelona: Octaedro.

Carvajal, M. (2015), *El entrenamiento del actor en el siglo xx - fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos*. Universitat Autònoma de Barcelona Facultat de Filosofia y Letras. Departamento de Filología Catalana. Doctorado en Artes Escénicas. Recuperado en: <https://ddd.uab.cat/record/133357> Fecha: febrero de 2018.

Cervera, J (2006), *Teoría y técnica teatral*. Editorial del Cardo, biblioteca virtual y universal. Recuperado en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132871.pdf> Fecha: Junio de 2018.

Chejov, M (2002) *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial: Barcelona, España.

Coon, D (1986), *Introducción a la psicología: exploración y aplicación*. Medellín: Fondo Educativo Interamericano.

Cornejo, S y Brik Levi, L. (2003) *La representación de las emociones en la dramaterapia*. Argentina: Editorial Médica Panamericana.

Da Rocha, T. G., & Kastrup, V. (2008). *A partilha do sensível na comunidade: Interseções entre psicologia e teatro*. = Sharing the sensible in the community: Intersections between psychology and theater. *Estudos De Psicologia*, 13(2), 97-105].

De Bono, E. (1995), *El pensamiento paralelo*. Barcelona: Ediciones Paidós

De Marinis, M (2005) *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. 1ra Edición. Colección teatrología. Dirigida por Osvaldo Pallettreri. Buenos Aires. Galerna. Recuperado en:

<https://books.google.com.co/books?id=8TuHXzhmoXgC&pg=PA70&lpg=PA70&dq=la+cine+stesis+en+el+actor&source=bl&ots=q1ZGcZs7ez&sig=GWGFq5qyahi7qXHdA43lYn>

Eines, J. (2005) *Hacer Actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Editorial Gedisa

Esquivias, M. (2004), *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Revista Digital Universitaria. 31 de enero 2004 • Volumen 5 Número 1 • ISSN: 1067-6079 Recuperado en:

http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf.

Everett, D (2009), *La emoción y el actor: dificultades y recomendaciones*. En: *Entreartes: Revista de Arte, Cultura y Sociedad*, No. 8, Jun., p.48-84.

Falleti, C et. al. (2010) *Diálogos entre teatro y neurociencias: el espacio de acción compartido* p. 15-30, editorial Artezblai. Recuperado en: https://books.google.com.co/books?id=Bb9qI_ix4jAC&printsec=frontcover&dq=Neurociencias+en+el+arte&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Neurociencias%20en%20el%20arte&f=false Fecha Septiembre 01 de 2017.

Fernández-Abascal, E., Martín, M., y Domínguez, F.J. (2001), *Procesos psicológicos*. Editorial Pirámide ISBN: 8436816056, 9788436816051 Recuperado en: https://www.google.com.co/search?hl=es&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Enrique+G.+Fernandez-Abascal%22&source=gbs_metadata_r&cad=3 Fecha: 15 de marzo de 2018.

- Fons, M (2015), *Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción*. Acotaciones: revista de investigación teatral, ISSN 1130-7269, N°. 35, 2015 (Ejemplar dedicado a: Teatro y Pedagogía), págs. 179-200.
- Freud, S. (1978), *Personajes psicopáticos en el escenario*. Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A. (Volumen 7).
- Galeano, D. (2018), ¿Qué relación hay entre la depresión y la creatividad? Blog. Recuperado en: <https://psicodg.blogspot.com/2018/06/que-relacion-hay-entre-la-depresion-y.html> Fecha: mayo 15 de 2018.
- García-García, J. J.; Parada-Moreno, N. J. y Ossa-Montoya, A. F. (2017). El drama creativo una herramienta para la formación cognitiva, afectiva, social y académica de estudiantes y docentes. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15 (2), pp. 839-859. DOI:10.11600/1692715x.1520430082016.
- García, I y Palomera, R (2012), *El desarrollo de la inteligencia emocional a través del teatro, para promover bienestar y respeto a la diversidad*. Estilos de aprendizaje: investigaciones y experiencias: [V Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje], Santander, 27, 28 y 29 de junio. ISBN 978-84-695-3454-0.
- Geirola, G. (2009), *Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: algunas notas preliminares al concepto de «transferencia»*. AISTHESIS N° 46 (2009): 252-269 • ISSN 0558-3939. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en: <http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art14.pdf> Fecha: julio 31 de 2017.
- Geirola, G. (2014), *Actuación y Psicoanálisis: introducción a la praxis teatral*. by PSICOLOGIA DEL ARTE on Apr 24. Recuperado en: <http://psicologiadelarte.com/2014/04/actuacion-y-psicoanalisis-introduccion-a-la-praxis-teatral/> Fecha: 31 julio de 2017.

González, J y Nahoul, V (2008), *Psicología psicoanalítica del arte*. Editorial el Manual Moderno. México.

González, J y de las Cuevas, C (1992), La evaluación psicodinámica de las funciones del yo. *Psiquis*: 13 (8):287-324. Recuperado en: http://www.psicoter.es/art/92_A101_01.pdf Fecha: Julio 2 de 2018.

González Parera, M. (2012), *El teatro como estrategia didáctica*. Recuperado en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/argel_2012/04_gonzalez.pdf Fecha: Febrero de 2018.

Grajales, T. A. (2012). *La hermenéutica del actor o la labor del actor sobre sí mismo*. Revista Colombiana De Las Artes Escénicas, 6134-143.

Grumann Sölter, A. (2016). Psico-análisis y análisis escénico. Freud, la psicología y la Vanguardia artística alrededor del 1900. *Estudios Avanzados*, (25), 68-91.

Guimón, J. (2003), *Mecanismos psicobiológicos de la creatividad artística*. Editorial Barcelona: Desclée.

Gómez, M., Galeano, C. & Jaramillo, D., (2015). El Estado Del Arte: Una Metodología de Investigación. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6(2), 423-442.

Gómez, R (s. f), *Aspectos psicológicos en el teatro*. Ponencia. Recuperado en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/argel_2012/04_gonzalez.pdf Fecha: Agosto 4 de 2017.

Hagen, U (2002), *Un reto para el actor*. Traducción de Elena Vilallonga. Barcelona, Alba Editorial.

Hernández, A. (2012), *Procesos psicológicos básicos*. doi:10.1007/s13398-014-0173-7.2
Recuperado en:
http://www.aliatuniversidades.com.mx/bibliotecasdigitales/pdf/Psicologia/Procesos_psicologicos_basicos/Procesos_psicologicos_basicos-Parte1.pdf.

Jaramillo, M., Osorio, B., Rizk B. y Gómez E., (2004), *El legado de Enrique Buenaventura*, Revista de Estudios Sociales, no. 17, febrero de 2004, 107-112. Recuperado en:
[file:///C:/Users/Usuario%20admin/Downloads/-data-Revista_No_17-12_Documentos1%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario%20admin/Downloads/-data-Revista_No_17-12_Documentos1%20(2).pdf). Fecha Agosto 23 de 2017.

Mauro, K. (2015), *La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico*. *Investigación Teatral Vol. 4-5, Núm. 7-8 Diciembre 2014 - Agosto 2015*. Tomado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/57714> Fecha agosto 22 de 2017.

Kemp, R. (2010). *Embodied Acting: Cognitive Foundations of performance*. (Tesis de Doctorado) The School of Arts and Sciences, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Recuperado en http://d-scholarship.pitt.edu/8243/1/Kemp_ETD_8_27_2010.pdf Febrero 15 de 2018.

Magiolino, S. (2014). *La significación de las emociones en el proceso de organización dramática del psiquismo y de constitución social del sujeto*. *Psicología y Sociedad*, 26 (SPE2), 48-59.
<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822014000600006>.

Marchetti y Pereno (2017), *Procesos Psicológicos Básicos*. Capítulo 3. (p. 152 - 192)
Recuperado en: <http://psyche.unc.edu.ar/wp-content/uploads/2017/12/CAP%C3%8DTULO-3.pdf> Fecha: 24/03/2018.

Marchezi Tavares, G., y De Araujo, V. B. (2011). A realção ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. *Psicologia: Teoria E Prática*, 13(3), 194-205.

Marín, N (2012), *El tercer grito: sujeto-identificación- personaje*. Tesis de grado Universidad de Antioquia.

Mauro, K (2010), *La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como “interpretación”*, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°4, Año 2, Diciembre 2010. www.relaces.com.ar.

Motos, T. (2009), *El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos*. *Revista Creatividad y Sociedad C/ Salud*, 15 5º dcha 28013 – Madrid. Recuperado en: <http://www.creatividadysociedad.com/numeros/cys14.html> Fecha julio de 2018.

Motos, T y Navarro, A. (2003) *El papel de la dramatización en el curriculum*. *Revista Articles de la Ed. Graó*, Núm.029 – 2003 Recuperado en: <http://www.postgradoteatroeducacion.com/el-papel-de-la-dramatizacion-en-el-curriculum/> Fecha: Abril 18 de 2018.

Nuñez, G. y Nahoul, J. (2008) *Psicología psicoanalítica del arte*, México: Manual Moderno.

Núñez, J (2006), El inconsciente desde el punto de vista cognitivo. *Aperturas Psicoanalíticas* n°22. Recuperado en: <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000372> .Fecha: julio 10 de 2018.

Ospina, J y Gil, W (2015), *Técnicas teatrales como herramienta en el desarrollo del potencial humano al interior de la psicoterapia Gestalt*. Tesis de Grado. Medellín. Recuperado en: <http://200.24.17.74:8080/jspui/handle/fcsh/255> Fecha: septiembre de 2017.

Quecedo, R., y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-39. Recuperado en: <http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=17501402> Fecha marzo 2 de 2018.

Rodado, V (2015) *La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje*. Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Geografía, Historia Contemporánea y Arte - Getafe Tesis de doctoral. Recuperado en: <http://hdl.handle.net/10016/22377> Fecha: mayo 16 de 2018.

Rodríguez, M (1989) *Manual de creatividad: los procesos psíquicos y el desarrollo*. Segunda edición. Editorial Tirillas. México.

Rodríguez Barquero, V., & Araya Vargas, G. (2009). Efecto de ocho clases de expresión corporal en el estado de ánimo y autoconcepto general de jóvenes universitarios. *Revista Educación*, 33(2), 139-152. doi:<http://dx.doi.org/10.15517/revedu.v33i2.509>.

Roldán, C (2010), *El actor y el espectador, de Freud a Lacan*, *Revista Affectio Societatis*, Vol. 7, No 13, diciembre.

Román, A y Soto, G (2017) *El fenómeno psicológico de la empatía en el trabajo actoral: una revisión a las estrategias en la construcción del personaje teatral*. Tesis de grado. Universidad de Antioquia.

Santamaría, F. (2010). *La cognición corporizada:hacia un conocimiento en acción*. Blog Recuperado en: <http://fernandosantamaria.com/blog/la-cognicion-corporea-hacia-un-conocimiento-en-accion/> Fecha: Septiembre 2 de 2018.

Schunk, D. (1997), *Teorías del Aprendizaje. Capítulo 6: Aprendizaje y procesos cognoscitivos complejos*. Pearson Educación. Recuperado en <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/Teo- Apra/6.pdf> Fecha: Julio 2 de 2018.

Smith E. y Kosslyn S. (2008), *Procesos cognitivos: modelos y bases neuronales*. Editorial Pearson Educación. Madrid. Recuperado en: https://campusvirtual.univalle.edu.co/moodle/pluginfile.php/781948/mod_resource/content/1/Smith%20%20Kosslyn%2C%202008%20Procesos%20cognitivos-Modelos%20y%20bases%20neurales.pdf. Fecha: Mayo 25 de 2018.

Sopena, C. (1993), *Comentarios acerca de la histeria. ISSN 1688-7247 (1993) Revista uruguaya de psicoanálisis (En línea) (78)*.

Sorín, M (1988) *Arte y psicología: algunas reflexiones y experiencias*. REVISTA CUBANA DE PSICOLOGÍA Vol .V, No. 2, 1988. Recuperado en: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v5n2/02.pdf>. Fecha: Agosto de 2017.

Stanislavski, C (2007), *Un actor se prepara*. Editorial Skla. Tomada de Ediciones Huracán 1970 (Habana-Cuba), traducida del ruso por Luz Haydé Almejeiras Fajardo

Torres, N (2004), *Los procesos de identificación en el trabajo del actor*, Revista de la Facultad de Psicología (Lima), No. 07, Dic. 2004

Villalpando, E. (2010), *El teatro como herramienta didáctica en el proceso de enseñanza aprendizaje en primaria y secundaria*. Costa rica: Instituto del desarrollo Profesional. Recuperado en: https://www.mep.go.cr/sites/default/files/recursos/archivo/antologia_teatro_herramienta_didactica.pdf Fecha: Septiembre de 2017.

Whyman, R. (2014). A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James. *Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]*, 4 (2), 295-312. Recuperado en: <http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=463545885008>. Fecha: Septiembre de 2017

Yampufé, A (2013) Sesión 4: procesos cognitivos básicos y superiores. www.slideshare.net Recuperado en: <https://es.slideshare.net/Ejenny/sesin-4-procesos-cognitivos-bsicos-y-superiores> junio 15 de 2018 Correo: cayare2@gmail.com 981770982. Fecha: Septiembre de 2017

Zonta, G. A. & Maheirie, K. (2012). *Sujeitos em transformação no processo de criação teatral*. *Psicologia & Sociedade*, 24(3), 597-606. Recuperado en: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v24n3/13.pdf>. Fecha: Septiembre de 2017